CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

637-638

julio-agosto 2003

DOSSIERS:
Alejandro Rossi
El arte y la comida

Julio Ortega
Nueva memoria del tigre

Rafael García Alonso
El arte en el joven Nietzsche

Ana Basualdo
Liliana Herrero

Entrevistas con Jesús Ferrero y Jorge Ruffinelli

Carta de Alemania

Centenarios de Theodor W. Adorno y George Orwell

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

* *No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

637-638 ÍNDICE

DOSSIER
Alejandro Rossi

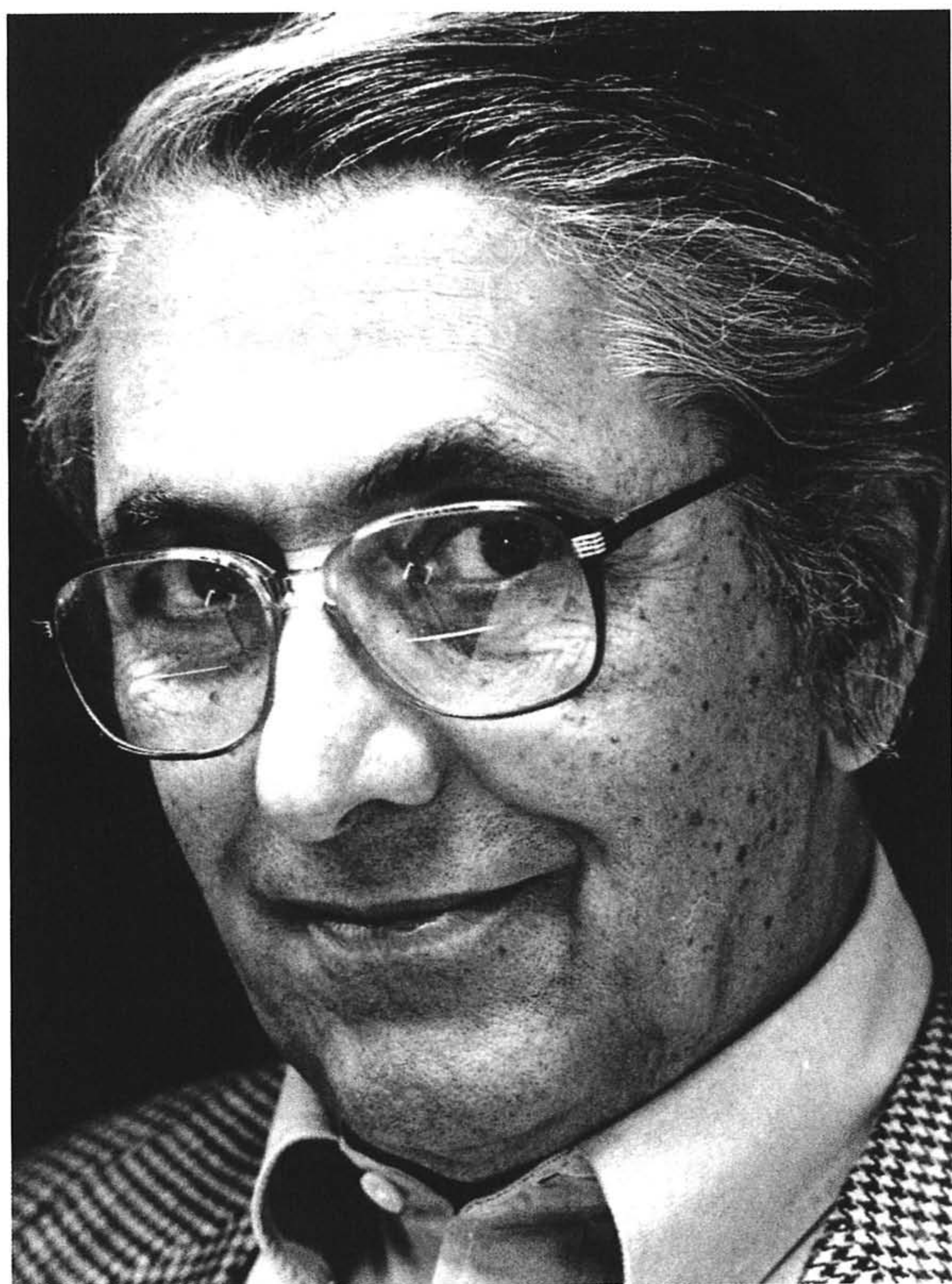
DOSSIER
El arte y la comida

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Alejandro Rossi



Un café con Alejandro Rossi

Gustavo Guerrero

—*En la breve nota liminar de* Manual del distraído, *dices que el libro «nunca se castigó con limitaciones de género». Los textos que lo componen forman, en efecto, un conjunto bastante heterogéneo, entre la narración, el ensayo, la crónica, la reflexión y el recuerdo. Si no me equivoco, todos –o casi todos– aparecieron en* Plural, *en esa columna tuya que muchos seguíamos con fervor, mes a mes. Me gustaría saber cómo y cuándo decides reunir aquellas páginas sueltas en un volumen. Creo que se trata de un momento clave en tu trayectoria, pues es también el momento en que el filósofo de* Lenguaje y significado *se convierte en el literario autor de* Manual del distraído.

—Es verdad, esos textos en su gran mayoría aparecieron en *Plural* y algunos en *Vuelta*, la revista que nació apenas tres meses después del cierre de *Plural*, una hazaña de la que algo me toca, pues fueron muchos los amigos que colaboramos para que saliera el 15 de noviembre de 1976. Fui su director interino los primeros cuatro meses, hasta que Octavio volvió de Harvard. Años de intensa confraternidad literaria.

Plural me dio la oportunidad de escribir literatura, aunque no era la primera vez, la cosa venía de lejos, fíjate que a los 16 años publiqué un artículo en *El Debate*, un periódico importante de Montevideo. Sucede que pasábamos las vacaciones en Atlántida y ahí conocimos a la familia Guarnaschelli. Él era el director del periódico, un hombre bueno que quiso animarme (me había descubierto garabateando un cuaderno en la playa) y me invitó a redactar unas páginas. Tal vez para halagar a mi madre y a un tío venezolano que nos acompañaba, escribí sobre Caracas tres o cuatro cuartillas a la manera de Gómez de la Serna, autor admiradísimo entonces y también ahora, una de las continuidades de mi vida, y a quien tuve la suerte de ver –o contemplar– en una conferencia sobre el romanticismo, más bien sobre los «objetos románticos» que él había llevado a aquella sala de Buenos Aires. Guarnaschelli, de nombre tan sinceramente italiano, era un hispanista de corazón y, dicho sea sin demérito de su memoria, se entusiasmaba con *El Embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles y seguramente con otras aportaciones rioplatenses al folclore español. Me recitaba trozos del

Quijote (que yo no había leído completo, ni siquiera –¡qué vergüenza!– en inglés o en toscano) y me obligaba a educadas sonrisas de aprobación. También hablamos de otro libro: no, no era *La Gloria de don Ramiro*, era (lo siento) *Defensa de la hispanidad*, de Ramiro de Maeztu, apólogo que los jesuitas me forzaron a leer. Redacté las cuartillas a una velocidad de la que ahora me enorgullezco, parecía yo un adolescente predestinado. «Te las publico», fue su maravilloso comentario y todavía añadió que al día siguiente iríamos al periódico y así conocería el proceso entero de impresión. Fueron una tarde y una noche excepcionales, de lo mejor de aquellos años y eso que –¡faltaba más!– no olvido mis amores prematuros con *La Brasileira*. Guarnaschelli me presentó a una serie de tipos que años después volví a encontrar, como en un museo de cera, en las obras de Onetti. Guarnaschelli me lo debería haber dicho: «Mirá, este está en *La Vida Breve* y aquel de allá con cara de caballo vive en *El Astillero*». Luego me llevó al linotipo y allí estaba mi artículo. Lo vi y me paralicé: yo lo había escrito en frases aisladas, cada una separada por un punto y aparte, al modo, supongo, de greguerías individuales. Ahora todas ellas venían a renglón seguido, conectadas por la tinta verde del corrector. Quedé helado y algo le dije al Virgilio uruguayo. «No te preocupés, ellos saben todo, son los verdaderos escritores. Vení conmigo, te voy a llevar allá». El doctor Varela, alias El Gordo, oyó la pregunta del director y me contestó con cierta dulzura: «Esto es prosa, pibe, creeme, está mejor así, además hay que ahorrar papel». Me gustaría pensar que le respondí una frase brava, onettiana, en fin, algo, aunque fuese una mueca escéptica. Pero la verdad es que empecé a pensar que el gordazo tenía razón, me gustó eso de la prosa. Cuando salieron los primeros ejemplares ya había olvidado el asunto y sentía que algo importante me había pasado, que ya no era, –para decirlo tangueramente– el mismo de ayer. Para rematar la sesión, Guarnaschelli me invitó a tomar un café con leche y mediaslunas al café *Los Inmortales*, famoso porque allí había recalado Florencio Sánchez, el autor de *Barranca Abajo*. Bienvenida sea esta oportunidad de darle las gracias a Luis Guarnaschelli después de 54 años.

Me parece que siempre quise que los textos del *Manual* llegaran a formar un libro. La cultura hispanoamericana acepta con normalidad las reuniones de prosas diversas. Más aún, me encantaba ese género sin género y lo consideraba el de mayor virtuosismo. Tómese en cuenta que en buena medida me había formado en el culto al texto breve: Borges, José Bianco, Cortázar y en México las invenciones de Arreola y las sabidurías prosísticas de Monterroso. En fin, el *Manual* comenzó con un tono de ensayo abierto y según avanzaba se agregaron algunas incursiones narrativas. Pero desde el principio hubo una cierta voluntad estilística, el deseo de

acercarse a la literatura. De modo que el momento clave no es la decisión de publicarlo la redacción del primer texto. Si hubo un salto, allí es donde se dio.

—El crítico y cruel Gorrondona enseña, en uno de tus cuentos, que «todos los escritores vomitan su infancia. Es cosa de tiempo». No eres una excepción a la regla. Varios textos de Manual del distraído, *como «Robos» o «Relatos» dan fe de ello. Me parece, sin embargo, que, en tu caso, la presencia de la infancia tiene otra dimensión menos evidente y más profunda. Aludo a la huella que, en tu imaginario y en tu escritura, dejaron los años que pasaste de niño en Venezuela.* Fábula de las regiones *es, como ya se ha dicho, un libro que recrea una lengua y una atmósfera venezolanas, pero que lo hace, claro está, con la distancia que la ficción impone. Tú inventas otro país, un lugar sin lugar –la región o las regiones–, un mundo sin definidos contornos donde reina una cierta nostalgia y el impreciso sabor de los recuerdos. Quizá por pudor nunca has querida afirmar que se trata de tu libro más venezolano, pero la palmera de Reverón en la portada de la edición de Anagrama es más que una signatura: es casi una confesión.*

—Tiene razón Gorrondona: es cosa de tiempo. Ningún escritor puede darle la espalda a la infancia: allí nos pasó todo lo que importa, allí está el edén y el infierno, la épica y el drama que a lo mejor la vida adulta nos negó. En mi infancia está Venezuela, aunque muy mezclada, naturalmente, con Florencia, con Roma, con Italia. En tiempo de reloj o de calendario, he vivido poco en Venezuela, son muchas estancias breves (salvo el 43) y que sumadas apenas rebasarán los dos años. Pero en tiempo emotivo, en «educación sentimental», Venezuela le proporciona a mi infancia personajes, historias, voces y sonidos. ¿Por qué? Porque nuestra vida –estuviésemos donde fuese, en Florencia, Roma, París, Sevilla o Buenos Aires– estaba rodeada de amigos y parientes venezolanos. Hay un hecho que simboliza las situación: me bautizaron en el *Battistero* de Florencia, pero mi padrino fue Gustavo Manrique, entonces un famoso abogado de Caracas en cuya casa, llamada «La Carlota» y convertida hoy en aeropuerto militar en pleno centro de Caracas, pasé tardes interminables. Llegó Gustavo cargado de regalos y medallas conmemorativas y con la novedad (muy celebrada) de una cámara de cine. No hay que olvidar, por otro lado, el nombre y la figura del general José Antonio Páez, abuelo de mi abuela, y fuente de infinitos cuentos y discusiones. Como bien sabes, el general se ha convertido en la *bête noire* de un insolente coronel de boina roja que se cree presidente de Venezuela.

Tienes toda la razón: *La fábula de las regiones* se crea desde Venezuela. La palmera de Reverón, en efecto, no es casual; la palmera muestra lo que yo apenas balbuceo, hace visible la esencia del libro.

Pero recuerda, Gustavo, que en los autores siempre hay dos familias: la de la vida real y la literaria. La pregunta sería entonces: ¿también el libro emana de la literatura venezolana?

—*«Un café con Gorrondona», que recientemente publicamos en Francia, es, entre otras cosas, una feroz y divertida crónica imaginaria de los mundos e inframundos de la literatura y la vida literaria actuales. Hay allí páginas inolvidables, como la entrevista del poeta Leñada, que recoge «El botón de oro», una de las mejores sátiras que he leído contra nuestra permanente feria de vanidades. Tu descripción de la imagen del escritor en esos cuentos no es, en verdad, muy halagüeña y coincide con la crítica que se viene haciendo, desde hace algunos años, al desmedido culto a la personalidad en nuestras sociedades del espectáculo. ¿Te cuentas entre los que piensan que hoy la enfermedad de la literatura no está en el exceso de libros sino en los excesos de los autores?*

—La sociedad del espectáculo y mis libros son entidades que jamás se han rozado. Sólo me conocen mis amigos, entre los cuales hay lectores maravillosamente sagaces. «Poquitos pero buenos», como decía Juan Vicente Gómez, aquel cazurro que también murió en su cama. No hay Historias de la Literatura, Diccionarios o Libros de Consulta en los que mi nombre aparezca. En esas obras suele dominar, como categoría clasificatoria, el concepto de «nación» y mi biografía, claro, no ayuda. Según algunos, podría ser argentino, otros se inclinan por la Banda Oriental y los más enterados vacilan entre Italia y Venezuela. Los venezolanos suponían, cuando todavía no era verdad, que desde hacía tiempo ya era mexicano. Los mexicanos creen que en las entretelas del alma (lo único que importa, no los documentos) aún soy extranjero. Una chica lindísima, de madre azteca y padre montenegrino, aseguraba que yo era suizo-italiano: insistía en que mi acento era más de Lugano que de Texcoco. ¡Que niña más terca! El crítico alemán Dieter Ingenschay escribió una penetrante reseña en el *Frankfurter Allgemeine* sobre la traducción de *La Fábula de las Regiones* y para ello buscó noticias sobre el autor en las habituales obras de referencia y, por supuesto, no encontró ninguna. Las editoriales que en nuestra lengua se han arriesgado a editarme (¡tres hurras por ellas!) padecen la situación y prácticamente han renunciado a distribuirme. Prefieren –creo entender– «la distribución oral»: después de una cena, y una vez valorada la calidad del invitado, le recomiendan, a la manera de un secreto de secta, alguno de mis títulos...

Si hablé mal de Leñada, me retracto. Me pasó, Gustavo, que no aguanté la repentina arrogancia de nuestro metafísico de arrabal. Me lastimó que Gorrondona observara la transformación de un alma –más que pura, de limbo– en un nervioso gallito de feria. Por cierto, no he vuelto a saber de Leñada. Ojalá me contaras cómo le fue en Frankfurt.

—En tu ensayo «La página perfecta» tratabas de imaginar cómo leerían a Borges las nuevas generaciones y esperabas que descubrieran a un autor aún mayor al que tú mismo descubriste. Más de veinte años han pasado desde aquel ensayo y, de seguro, tú has seguido leyendo a Borges durante todo este tiempo. En realidad, ya eres ese lector futuro. ¿Qué ha cambiado en tu visión de su obra? ¿Cómo la lees hoy?

—Quizá no erré en aquella conjetura de hace casi treinta años: creo que la lectura de Borges se ha simplificado: sus innovaciones estilísticas se han transladado, en efecto, al idioma común y los viejos lectores nos encontramos a menudo con «borgismos» inconscientes, perfectamente naturales, usados sin propósitos literarios. La prosa ha adquirido un clasicismo mayor, pero no ha perdido ni ironía ni humor y, menos aún, filo crítico. Tal vez ahora destacan más las grandes metáforas de los relatos de Borges, paradigmas de situaciones esenciales. Nada menos.

Dicho esto, confieso que fui un lector más cercano a la lengua de Borges que a sus enigmas teóricos o filosóficos. Siempre he pensado que quien lo ha leído sólo en traducciones, se ha perdido la mitad de la fiesta y tiende entonces a privilegiar la imaginación especulativa de Borges. Que ciertamente está allí, aunque me niego a convertirlo en un investigador (¿por qué tengo ganas de decir «danés»?) sobre «mundos paralelos» o a que lo reduzcan a un repertorio de problemas ritualmente académicos. Admito, sin embargo, que antes tomaba un poco a la ligera las preocupaciones metafísicas de Borges, como si fueran meros recursos literarios.

Todavía me emociona intensamente la lenta progresión hacia sus páginas perfectas, *Ficciones*, *El Aleph*, *Otras Inquisiciones*. ¡Qué años prodigiosos!. Pero ahora me gusta más ver su obra como la creación de un universo musical, un tapiz, un *continuum* lingüístico en el que se encuentran los libros inmortales y también las aproximaciones, los tanteos, los posibles resbalones: todos forman parte de ese sistema de *escritura Borges*. Es el gran regalo que nos hizo.

Me alegra que haya superado las barreras ideológicas, que ya no tengamos que oír aquellas obtusas letanías sobre el «elitismo», «europeísmo», «oligarquía», «origen patricio», «revista *Sur*», etc., etc. ¡Cuántas mujeres

gallardas (la pasión política las embellecía) que eran peronistas, marxistas, marxólogas, marxianas, trostkistas, maoístas, fidelistas o guevaristas, me consideraron un desecho histórico, un anémico fin de raza, por haberles obsequiado una edición a la rústica (la más proletaria, créanmelo) de *El Aleph*! Me cuentan que las cosas han cambiado en Buenos Aires y que ahora la crítica de izquierda ha llegado a la conclusión de que Borges es el mejor escritor del siglo XIX....

De todos se ha salvado Borges, también de los buenos escritores. Te pondré un ejemplo. En los *Diarios* de Max Aub encontré (4 de enero 1941) la siguiente opinión: «Ese deseo insano de aparecer europeo muy sabido y leído. Ese huir –con meticulosa preocupación– de todo lo nacional. Esa prosa muerta de Jorge Luis Borges. Ficción que vendrá pronto a polvo». Y seis meses después (15 de junio): «*Ficciones*, de Jorge Luis Borges, o de cómo la erudición –verdadera o falsa– mata la poesía. Y esa presunción... Pobre, pobrecito Borges, humanista policíaco y consultor de enciclopedias (y si no, peor)».

—Muchos esperamos desde hace ya algunos años una novela de Alejandro Rossi. Varias veces hemos hablado del tema y, en una de nuestras últimas conversaciones en París, me confirmaste que estás trabajando en ella. No estaría de más que nos abrieras un poco el apetito con algunos datos sobre la historia y el protagonista. Si no me equivoco, vuelves a tratar un asunto venezolano y, además, decimonónico y familiar.

–Estoy por terminar una narración larga: prefiero llamarla así que «novela», palabra que me trae a la cabeza malas películas. La «historia» se me ocurrió (¿empieza la película?) al encontrarme, en Hamburgo, con una señora que había conocido en mi adolescencia, a finales de la Segunda Guerra Mundial. No en Venezuela y tampoco en Italia, ni siquiera en uno de esos barcos en que cruzábamos el Atlántico. Fue en Argentina, en las sierras de Córdoba. Me trajo, como un relámpago, algo que había ocurrido allí. Comencé a escribirla hace casi dos años y pensé que no pasaría de ser un cuento más o menos extenso. Pero de pronto estaba yo hablando de Caracas y de personajes venezolanos, de Roma, de la guerra, de unas monjas españolas, del Afrika Korps, de un verano en Sevilla y de Villa Martelli en Settignano. Demasiado para un cuento. Kafka decía –¿te acuerdas?– que no podía leer a Balzac, demasiados personajes. Me pregunto si no es ridículo que un hombre de setenta años intente escribir su primera novela.

La fábula del escéptico

Jordi Doce

Un libro lector improbable que expresa mi gusto por el juego,
por la moral, por la amistad y, sobre todo, por la literatura.

Alejandro Rossi

Manual del distraído es un título de apariencia contradictoria y se presta muy bien al juego de la glosa o el comentario de texto. Eso mismo intenta Octavio Paz al compararlo brevemente con *Manual de espumas*, de Gerardo Diego, o Juan Villoro al afirmar que «un manual distraído es un recetario contra las recetas», desplegando así su presunta contradicción. Mi afición a las invenciones etimológicas me lleva a urdir otro juego y preguntarme qué hay detrás de la palabra «distraído». Tal vez la distracción no sea otra cosa que una variante de la reticencia o la resistencia, una forma sutil de impedir que nos empujen de acá para allá, de ser traídos y llevados como mercancía por las obligaciones y compromisos de nuestro paso por el mundo. El «distraído», en fin, es una figura en la sombra, alguien que se reserva y se resiste a los llamados externos, que obedece tan sólo a su propio impulso interior: que no es *traído*, sino que llega a un sitio por decisión propia.

Se entiende así que Paz dijera que «entre *manual* y *distracción* no hay contradicción sino inconexión». Nada impide o tiene de extraño que un distraído tenga manual, y hasta podemos entender el libro como el testimonio de un orden secreto, de una actitud vital perfectamente asumida y puesta en práctica. El título, pues, más que contradictorio es desafiante, con la breve redondez de una declaración de principios. Rossi lo emplea para decirnos que hay «método» en su imprevisión, o mejor: que su imprevisión, sus vueltas y revueltas incesantes, es el método que más estima, la ley del deseo y la atracción, el camino regido por los imanes del mundo. Una cosa es escribir «sin planes», según confiesa Rossi en su «Advertencia», y otra muy distinta que el libro resultante no esconda o encarne un plan determinado, un mapa secreto de la existencia según su autor. El mismo Paz, en *El arco y la lira* (lo recuerda Julieta Campos en el primero de los cinco pró-

logos que acompañan la edición española del libro de Rossi), escribió que «distracción quiere decir atracción por el reverso de este mundo, [lo que hay] detrás de la vigilia y la razón». Ese reverso es, también, lo que hay detrás de la superficie, de las apariencias: la distracción es una forma de la reticencia porque sospecha de los llamados de atención demasiado evidentes. La palabra ostentosa, la proclama sentimental o la toma de partido excesiva le inspiran una desconfianza inmediata y lo llevan por el camino de la voz baja y lo secreto, de lo familiar que un día nos deslumbra, del pudor que se ejercita en la ironía, de la concisión abismada y el homenaje dubitativo, del fragmento duro como piedra y el adjetivo insospechado.

La prosa de Rossi se instala justo debajo de la piel del mundo con un cosquilleo interrogante; no es una autopsia ni una revisión médica exhaustiva, no exige bisturí ni placas radiográficas, sólo levanta un poco la alfombra y nos deja ver el polvo que se amontona bajo las apariencias. La imagen proviene de un poema de Charles Simic donde alguien «barre la suciedad del siglo diecinueve / y la esconde en el veinte», y evoca la naturaleza inerte y envenenada de ciertas herencias, o de parte de ellas: lugares comunes, fórmulas vacías, palabras degradadas, maneras de no pensar o de negar el pensamiento. Cuando Rossi, en su «Advertencia», dice que *Manual del distraído* «huye de los rigores didácticos pero no de la crítica», tiene muy en cuenta que la crítica es el modo más alto de la didáctica y el único medio con que contamos para limpiar y renovar nuestro pasado. La distracción de Rossi es un antídoto contra los tópicos disfrazados y las fórmulas especiosas que tanto abundan en la plaza pública, una mueca burlona que desvela el hueco de lo que pasa por reflexión y no es más que un reflejo adquirido. El tono de fastidiosa parsimonia que recorre estas páginas (el mismo que motiva tantas preocupaciones, tantos matices y reservas y apartes) es el de quien elige hacer camino por su cuenta y, llegado el caso, prefiere andar solo a volar en avión con multitudes abotargadas. La imagen es exagerada y no estaría completa sin mencionar la gracia y bonhomía con que Rossi exhibe su escepticismo. Esta gracia y bonhomía le salvan de caer en la amargura y compensan sus pocas ilusiones sobre nada ni nadie. El exceso de lucidez no conduce, en su caso, a los enfebrecidos páramos de un Cioran o un Beckett; la conciencia del absurdo universal no produce una prosa facturada o enferma de anemia, como (exagerando un poco) la de algunos contemporáneos franceses. No parece casual que los tres primeros nombres propios que aparecen en *Manual del distraído* (en «Confiar») sean Boswell, Berkeley y el doctor Johnson: la tradición empírica de la que incluso Berkeley forma parte es el humus donde prende el pensamiento de Rossi. En este sentido, el párrafo final de «Confiar», ensayo inaugural del

libro y hábil refutación de la espiral disolvente que plantó Nietzsche, es toda una declaración de principios: «Creer en el mundo externo, en la existencia del prójimo, en ciertas regularidades, creer que de algún modo somos únicos, confiar en determinadas informaciones, corresponde no tanto a una sabiduría adquirida o a un conjunto de conocimientos, sino más bien a lo que Santayana llamaba la fe animal, aquella que nos orienta sin demostraciones o razonamientos, aquella que, sin garantizarnos nada, nos separa de la demencia y nos restituye a la vida». Esta fe animal (muy próxima a la «fe de carretero» de Unamuno) es lo que protege a Rossi de caer en el error de Narciso: «cualquier acto supone la presencia de objetos, cuerpos y rostros». O, lo que es lo mismo, Rossi sabe que toda expresión tiene un referente y que nadie piensa solo, pues todo pensar es un diálogo y afirma la existencia del prójimo. Como ha escrito recientemente Juan Malpartida, en frase muy bella: «Quien piensa camina entre los hombres, se sienta a la mesa, refuta al desconocido, acude al ágora».

Rossi es el primero en advertir la naturaleza miscelánea de *Manual del distraído*. Libro de acarreo y balance contable de una producción dispersa en revistas (muy principalmente *Plural*), este manual mezcla y disfraza los géneros: hay ensayos que se visten de narraciones y relatos que adoptan un tono ensayístico, fragmentos reflexivos o enigmáticos, apuntes del natural y homenajes que dudan entre el elogio y la elegía. La unidad, desde luego, es más estilística que temática, como afirma el propio autor y han subrayado sin falta sus comentaristas. Se han ponderado con razón la elegancia y sutileza de la prosa, la exactitud impredecible de los adjetivos, muy en la línea de Borges, el fino humor de las elipsis y los sobreentendidos, su tono distanciado y refractario al patetismo y la exhibición sentimental. Pero la imagen final que da esta descripción, con ser justa, excluye un elemento de suma importancia para evaluar *Manual del distraído*: su naturaleza conversacional, la sensación que produce de que el autor se ha sentado a la mesa y nos habla en confianza. Aunque Rossi tiende a ser considerado *a writer's writer*, su prosa rebasa el ámbito de la página y se convierte en trasunto de una charla entre conocidos. La voz que habla es locuaz y sus palabras esconden ese breve fuego con que a veces alguien a quien conocemos vagamente se apresta a desvelar un asunto íntimo: la ironía es amable, el tono se mantiene en un cauce de cortesía y civilidad, los escrúpulos del puntilloso excluyen la prisa y la impaciencia.

No sé si Gustavo Guerrero es el único que ha llamado la atención sobre este punto, pero su comparación entre el «manual» y los relatos incluidos en *La fábula de las regiones* me parece irreprochable: «Retrospectivamente, *La fábula...* arroja una luz muy precisa que ilumina nuestra lectura de

Manual del distraído y pone de relieve la trama no menos dialogística de aquellos textos en los cuales la disquisición filosófica lleva a menudo el tono de la confidencia y la crónica, el de un encuentro entre viejos amigos». Y añade, con palabras que glosan otras del propio Rossi (al comienzo de «Relatos»), que el atractivo de estas páginas estriba en «contar una historia que siempre repetimos de la misma manera, sin preocuparnos mucho por la veracidad de los hechos o por las causas de que la narración se organizara de ese modo; contarla como si formara parte de nuestro repertorio familiar y como si todos nuestros amigos ya la hubiesen escuchado con más o menos cortesía». La despreocupación del cuentista es también la de quien ha pasado mucho tiempo con sus pensamientos y no distingue entre diálogo y soliloquio, precisamente porque pensar es siempre cosa de dos. Con frecuencia, sumidos en la reflexión, nos descubrimos hablando a solas, musitando algún reparo, una respuesta. La escritura morosa de Rossi tiene algo de este ritmo tentativo del que piensa en voz alta y convierte la charla en una confesión improvisada. La frontera, desde luego, no es fácil de establecer. Al comienzo de «Por varias razones», el autor confiesa que «todo el día, desde que me despierto, pensar es una actividad que practico con desesperación y desgano. Un vagón que se precipita por una montaña rusa. El más leve contacto con la realidad desencadena esa furia interior». Hablar a solas con otro, compartir sin más preámbulo el soliloquio que nos devana, es tal vez un alivio, una forma espontánea de la liberación. Y explica, también, el alto concepto de la amistad que tiene Rossi: el amigo es quien escucha y comprende, el que disculpa nuestros defectos y potencia nuestras virtudes, el que hace innecesarias ciertas explicaciones y se niega a traicionar nuestra franqueza; el amigo, en fin, como lector ideal, o mejor: el lector como amigo en ciernes, envuelto en el tono de complicidad que Rossi adopta sin esfuerzo aparente.

Pero mi descripción de *Manual del distraído* no estaría completa sin mencionar el espíritu lúdico de su autor. Rossi es un empírico que acepta el mundo externo y lo convierte en campo de juegos: el puntapié a una piedra con que el doctor Johnson demostró la existencia de la materia es ahora un baile de piernas donde la piedra hace de balón. Esta voluntad de juego tiene varios disfraces: la sonrisa irónica, el guiño travieso, el circunloquio que pospone infinitamente cualquier resolución, el aparte teatral, el detalle caprichoso o estrambótico. Pero también se desprende de una actitud vital que consiste en no tomarse demasiado en serio a uno mismo. El escritor Alejandro Rossi no carece de orgullo ni de cierta dosis de altivez bien entendida, la de alguien que «no soporta a los necios impunemente» (y así lo vemos página tras página estableciendo una distancia prudente con el

mundo, desplegando su sorna maliciosa), pero al mismo tiempo no deja de reconocer, de hacer explícitos incluso, sus propios fracasos y limitaciones. La coquetería con que lo hace no debe engañarnos. Esta mezcla de orgullo y modestia es la de quien no se siente en modo alguno inferior a los mejores entre sus contemporáneos, al tiempo que percibe, ya sin resentimiento, su incapacidad para igualar los logros del pasado. Es una percepción exagerada, desde luego, porque uno, por lúcido que sea, no puede estimar el valor exacto de su trabajo, pero que lleva finalmente a cierta actitud de resignación y tal vez de indiferencia. Como Antonio Machado, también Rossi parece estar diciéndose en ocasiones que «el arte es largo y además no importa», pero lo hace con la entereza del que sabe que «los actos negativos casi siempre son narcisos y retóricos». La franqueza consigo mismo y la conciencia aguda de sus propias limitaciones le producen cierto desánimo, pero no la pérdida de su ecuanimidad. Y el humor, en última instancia, viene a salvarle con sus inyecciones de relativismo y su risa disolvente.

La ironía y la voluntad de juego de Rossi se manifiestan, sobre todo, en su manejo de la hipérbole. *Manual del distraído* abunda en globos que se inflan sin otro motivo que hacerlos estallar, como si la única forma de revelar la miseria de la realidad fuera contraponerla a un paisaje idealizado y sin fisuras. El ejemplo más visible lo tenemos en «Enseñar», donde la crítica a la enseñanza universitaria toma como punto de partida una viñeta de perfección imposible:

> Los profesores dictan clases intensas, fogosas, medulares, con una dialéctica perfecta, mientras los alumnos escriben en sus cuadernos con una sensación de entusiasmo, plenitud, descubrimiento. Callan cuando es necesario, distinguen netamente entre una plaza y un aula, no se distraen, no conversan con el compañero, jamás les pasa por la cabeza que es interesante dejar el propio nombre grabado en las maderas de las bancas. El profesor conoce a sus alumnos, sabe lo que cada uno de ellos ha leído, cuáles son las diversas dificultades con las que tropiezan, es capaz de reconstruir y corregir el proceso mental que condujo a una conclusión errónea. Tiene experiencia y no desconoce, por consiguiente, la importancia de un elogio, gradúa los estímulos, fomenta la convicción de que los esfuerzos no pasan desapercibidos. Revisa los trabajos, los compara con los anteriores, los comenta y, desde luego, también los critica. Pero no los destruye, porque sin ser un ángel no es un carnicero; señala los defectos y no le lastiman las cualidades...

El propio autor confiesa más tarde que la viñeta «huele a utopía», pero eso no le impide prolongarla durante más de una página, empleando en ella

su declarado «amor al detalle» y la descripción minuciosa. Rossi sabe perfectamente que su estampa es una idealización y que es injusto recurrir a ella para desvelar la insuficiencia de lo real. Pero su actitud esconde, en rigor, una nostalgia profunda y casi desmedida por un estado de perfección que corresponde, tal vez, a la memoria común del paraíso. Ese paraíso, en Rossi, no es tanto recuerdo simbólico de una infancia olvidada (recordemos el tono desconcertado con que el narrador invoca un episodio infantil en «Relatos»), como vívida conciencia de la armonía posible. Su nostalgia no se proyecta hacia el pasado ni es otra forma de la esperanza: no cabe refugiarse en otro tiempo pues nada nos invita a pensar que la realidad sea menos mísera para quien se sitúa en su presente respectivo. Diría, más bien, que esa nostalgia tiene que ver con su pasión por el lenguaje, con su creencia en la capacidad de la palabra para cifrar realidades alternativas. Según Rossi, todo aquello que ha sido dicho y que puede ser dicho existe. El Paraíso existe porque algunos lo imaginaron y está cifrado en palabras que nos permiten, a su vez, imaginarlo. Leer, escribir, son formas del consuelo y maneras de saciar, hasta cierto punto, nuestra nostalgia de armonía. Pero la brecha, apenas reparada, se abre con más fuerza desde el instante en que la perfección es empleada como vara de medir (y golpear): fuera del lenguaje no hay ni puede haber ideal.

El escéptico que hay en Rossi esconde, pues, un nostálgico de realidades que sólo existen en la literatura. Esto, en cierto modo, lo condena al ámbito de la glosa y la paráfrasis. Su tarea es leer entre líneas y moverse con astucia entre algunas visiones escogidas. *Manual del distraído* practica el arte sutil de la glosa con maestría y generosidad, apoyándose en una voluntad crítica que desdeña las apariencias solemnes y la calderilla de los lugares comunes. Creo que fue Roberto Juarroz quien escribió una vez que «fuera del poema el poema me parece imposible». Yo diría, jugando con la cita del poeta argentino, que Rossi ha escrito el libro de un escéptico que deja de serlo al escribir.

Persona y fábula de Alejandro Rossi

Julio Ortega

1. Persona civil

Encabezada por el rector de la Universidad Autónoma de México, el 25 de enero del 2000 una Comisión de Garantías que buscaba salidas negociadas a la larga huelga de estudiantes, trató de entregarle al Comité de Huelga los resultados del plebiscito universitario que había sido convocado y realizado por esa Comisión cinco días antes. Ese plebiscito demostró al mundo que la mayoría de los universitarios rechazaba la huelga que estaba destruyendo a la más importante universidad mexicana, y que es cernía como una oscura amenaza sobre el futuro político del país. Los valerosos miembros de esa Comisión, entre ellos el rector Juan Ramón de la Fuente y el escritor y profesor emérito, Alejandro Rossi, fueron agredidos por los huelguistas. Rossi cayó al suelo, golpeado, y la horda siguió de largo.

Aunque la violencia había cundido en la toma de algunos edificios y se había desencadenado en los enfrentamientos de los huelguistas con la policía y con los estudiantes que intentaban recuperar sus facultades y exigían volver a clases, este incidente de enero tuvo un carácter decisivo. Después de meses de negociaciones, diálogos y propuestas, la última alternativa institucional demandaba a los huelguistas asumir la voluntad democrática de la mayoría. Mayor violencia fue su respuesta, y con ella perdieron la palabra empeñada y el sentido de su propia lucha.

El 21 de septiembre del año siguiente, volvió Alejandro Rossi a la UNAM. Esta vez a recibir, de manos del rector De la Fuente, el doctorado honorario en reconocimiento a sus años de docencia, a su obra literaria de viva calidad, y a su integridad intelectual y civil. En este acto de reafirmaciones académicas, el rector, un médico de profesión, y el investido, un filósofo y escritor, confirmaban algo más que el protocolo, aunque la Universidad le da sentido también a los protocolos; confirmaron que la vida universitaria es más larga y duradera que los conflictos que la ponen a prueba, porque está hecha por las concurrencias del porvenir. Es decir, por la promesa de la mejor educación, aquella que sigue dando cuenta, en la plaza pública, del nombre puesto a prueba y la palabra empeñada.

Contra todas las penurias que ha padecido, los descréditos que sus propios hijos le han devuelto, y las miserias humanas que la han plagado, la UNAM sigue siendo, hoy como ayer, uno de los grandes espacios vitales de la modernidad latinoamericana. Por más que ésta sea una modernidad desigual, la UNAM ha sido parte de su mejor refutación, aquella que provee alternativas al pensamiento único y sentido de pertenencia a las versiones del porvenir. No en vano, en pocos meses la voluntad de mejorar los procedimientos, superar los cacicazgos, actualizar los medios, probar la calidad ganada, son síntomas que, aquí y allá, se han hecho patentes, a pesar de las dimensiones hiperbólicas de esta Universidad de universidades, que no sólo es la más grande del mundo sino la menos cara, esto es, la más productiva.

Quien haya pasado en algún momento por esta Ciudad Universitaria (yo, desde el verano de 1969) tiene su propia composición de lugar. Pero habiendo compartido uno u otro período del discurso mexicano, uno sabe que allí el país se traduce a sí mismo como pensable y legible. Ese año remoto de mi primer viaje, recuerdo haber visitado el taller literario de Margo Glantz y la Librería de la Universidad con Rosario Castellanos. También la Casa del Lago, foro público de la UNAM, donde dicté un par de clases sobre la poesía de César Vallejo; pero también Radio Universidad, la *Revista de la Universidad*, el Teatro de la Universidad... La Universidad me pareció una exaltación del lenguaje. Y la evidencia de que la vida universitaria podía incluir a la cultura como un paisaje cotidiano. Sólo que la cultura mexicana de entonces, al año siguiente de la matanza de estudiantes en la Plaza Tlatelolco, era un espacio de lectura asombrada, como si la tragedia rebasara a las palabras. El lenguaje mexicano ya no fue el mismo después del Tlatelolco. Lo demostraron Octavio Paz y Carlos Fuentes, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Gabriel Zaid, Jaime Sabines y Héctor Aguilar Camín.

En ese escenario, Alejandro Rossi introdujo, además de su escepticismo irónico ante los discursos de la historia oficial, el registro de una comarca latinoamericana que convierte a la violencia en fábula capaz de exorcizar los orígenes.

2. Persona transitiva

Nacido en Florencia en 1932, de madre venezolana y padre italiano, Alejandro Rossi conoció desde niño el español materno, que se impuso como la tierra firme de su errancia. Después de visitar Caracas su familia radicó en Buenos Aires. De esos años cruciales provienen sus primeros relatos. Un día

de 1952 se le reveló el significado de la literatura al asistir a una charla de Jorge Luis Borges. En esos años estudió en México con José Gaos; en Friburgo, con Heidegger; en Oxford, con Gilbert Ryle y los filósofos analíticos; y estuvo después tentado por una carrera académica en los Estados Unidos. Eligió volver a México, a pesar de la penuria del visado y los consulados. Fue profesor de la UNAM, uno de los fundadores de la revista *Crítica*, que inició la renovación de los estudios filosóficos. Su libro *Lenguaje y significado* (1969, 89) es su contribución a esa puesta al día desde la crítica del lenguaje. Pero Rossi fue siempre un escritor, y desde la filosofía y la literatura exploró las formas más dúctiles del ensayo, entre la notación y la crónica, entre la reflexión y el diario, elaborando, en el proceso, un nuevo lenguaje narrativo, sutil de ingenio y fluido de dicción, que discurre como una conversación íntima y cierta. Esos ensayos, prosas y relatos, fueron apareciendo en las revistas *Plural* y *Vuelta*, que dirigió Octavio Paz, bajo el rubro de *Manual del distraído*, y tuvieron su primera compilación en 1987. Entretanto, había escrito los cuentos de *Sueños de Occam*, que serían parte de su libro *El cielo de Sotero* (Barcelona, Anagrama, 1987). *Manual del distraído* (1980, 1997) y *La fábula de las regiones* (1997), donde el acopio de voces y memorias es un arte mayor, fueron así mismo publicados por Anagrama. Se puede considerar esas ediciones como definitivas, porque los textos de Rossi, debido a su peculiar carácter fronterizo, entre géneros tramados por la misma charla, migran de un libro a otro, y no se están del todo quietos en uno de ellos. Estas fábulas son el monólogo de una nacionalidad latinoamericana previa a la demarcación estatal de las fronteras y su consiguiente historia reescrita. Ese mismo carácter trashumante contamina la forma fragmentaria a que se deben, como la saga de un relato que se rehúsa a concluir.

Primero exiliado, después latinoamericano afincado, y finalmente ciudadano mexicano, Rossi desarrolló su obra en México como un lúcido puente entre la palabra crítica del intelectual arraigado y la voz encantada del narrador de las fronteras cruzadas de ida y vuelta. En 1999 obtuvo el Premio Nacional de Artes y Ciencias.

Se diría que a lo largo de estos años de peregrinaje intelectual y vital, no ha hecho sino regresar a casa, a la sombra de México y la luz de su Universidad.

3. Persona en fábula

La breve obra de Alejandro Rossi se hace leer como si fuese una biblioteca completa. Narrador natural, filósofo de vocación, Rossi es un escritor

que se lee despacio y varias veces, demorando el diálogo sutil con su lenguaje pleno de magias imparciales. La suya no es esa brevedad ingeniosa que se agota en la sorpresa, no es un fin en sí misma; es, más bien, la duración íntima del diálogo, que como toda buena conversación prosigue después de las palabras.

Narrador persuasivo, Rossi nos hace creer que, en el cuento, la certidumbre es posible gracias al testimonio de los narradores que se ceden el relato. Pensador sospechoso, nos convence de que el ensayo es un pensar irónico, esto es, un juego sobre las reglas del conocimiento. Quizá, una suerte de ajedrez que disputa la vida contemplativa contra las fuerzas contrarias. Por eso, aligerada de bagajes, su literatura se sitúa en un lugar único de la biblioteca. Entre las obras completas de Alfonso Reyes y las incompletas de Rulfo, digamos. Como el ejercicio aliviado del saber y el asombro instantáneo del reconocer. Sabiduría y poesía se turnan en estos delgados libros con amistad.

Varias paradojas alientan en la obra de Alejandro Rossi como parte de la estratagema de su lectura. La primera es esta lección de economía: la brevedad es la estrategia de su registro indagatorio. Porque se adelanta como prueba suficiente, como figura de la trama, y descargo de un relato extensivo. Sus cuentos y ensayos tienen la virtud de invitarnos a una exploración compartida: nos preparamos a un largo viaje, y le damos la vuelta a la esquina como si volviéramos del mundo.

Tanto la perspectiva sumaria como la argumentación sucinta, los casos ejemplares como las preguntas sin respuesta y los desenlaces probables, elaboran la prosodia de un relato encendido por su linaje memorioso y su regusto especulativo. Es decir, un cuento sin origen (explicación) ni término (finalidad). Rossi es un maestro de esa dicción a medio camino. Su prosa nos da pronto un lugar para acompañarla en su andadura de sosiego clásico, intriga reflexiva, y recuento ameno. De modo que entramos en la charla, compartimos su repaso de asombros, y nos vamos con la nostalgia de un cuento que no acaba en nosotros. En sus libros, por ello, es decisiva esta perspectiva de los narradores inclusivos, las versiones cotejadas, las rutas indirectas o casuales. Nunca dice de más y apenas dice lo suficiente. Su prosa parece preferir las dudas tolerables, aquellas que sostienen el diálogo como el espacio de la inteligencia que nos debemos.

Cartas credenciales (México, Mortiz, 1999) es una colección de ensayos, notas, charlas y prosa miscelánica. La recorre el diálogo con autores, artistas, obras e instituciones, pero está libre de la efemérides o el compromiso, ya que la anima el hilo central del trabajo del autor: la fácil y elaborada conversión del pensamiento en biografía; esto es, el diálogo consigo

mismo, con las muchas voces que lo visitan y cuya compañía entretiene. Si las cartas credenciales presuponen una ceremonia protocolar, en éstas el autor acredita su liviana embajada: representar el tránsito de su vida como una confesión de intimidad intermitente y fidelidades gozosas. Pero más que de la confesión misma, que requiere agonías y paciencias, se trata de su tentación y regusto. El testigo declara su nombradía a través de sus opciones y empatías. El relato de su vida es su vida en el relato compartido.

Por eso, es especialmente brillante y a la vez conmovedor el ensayo que da título al libro, que es su discurso de ingreso en el Colegio Nacional de México. En un gesto que define a su figura literaria, en lugar de hablar de sus libros o, al menos, de sus ideas y teorías, Rossi opta por hablar de sus lecturas, de su formación entre los libros, del relato, en fin, que lo refiere y constituye. Como si se tratara de un linaje establecido, de inmediato reconocemos que la figura y la prosa de Borges han sido determinantes en su vida de escritor. «En mi vida de lector jamás me ha vuelto esa sensación de novedad absoluta, ese privilegio de asistir a la transformación de una lengua vieja en una nueva» (32), escribe de su descubrimiento de Borges, que empezó a los quince años, en Buenos Aires, como un aprendizaje «de un idioma inédito».

El otro ensayo de aliento es el dedicado a José Ortega y Gasset. Se trata de un verdadero retrato, balance y caracterización, que repasa los aportes del filósofo elocuente, sus calidades de maestro perpetuado en la austeridad de los discípulos, su curiosidad alerta y mundana de cronista cultural, y su diferido trabajo de filósofo formal, cuyas grandes intuiciones verá, no sin agobio, desarrolladas con mayor formalidad por Heidegger o Sartre. Hecha con agudeza pero también con generosidad, esta valoración es, de por sí, filosófica, y adelanta tanto un balance de la disciplina como las propias opciones del autor. Frente a Ortega y Gasset, a la noción de una filosofía formal y sistemática, Rossi se define: «Yo creo, por el contrario, que la filosofía es una disciplina 'desenfrenada', quiero decir, que carece de límites claros. De pronto es una reflexión sobre la ciencia y de pronto un análisis sobre el concepto de amistad... La gloria de la filosofía es, precisamente, que no tiene tema, que se entromete en todo» (199-200). Sin frenos y sin límites, y discurriendo entre uno u otro tema, este pensar reclama los derechos de la afinidad y la libertad anticanónica de ejercerlos; y por eso se parece demasiado a la literatura. Tanto, que se confunde con ella, para ganancia de un género fronterizo y liminar, que Rossi cultiva como la forma exacta de su mejor reflexión: una suerte de ensayo narrado, libre de programas, escuela y agendas, gestado por las asociaciones felices de una simpatía aleatoria y celebratoria.

Otra de las paradojas de la figura de Rossi tiene que ver con lo que él a lo largo de este libro llama su «extranjería». Nacido en Florencia, el italiano fue su lengua nativa pero el español, su habla materna (la madre era venezolana, el padre italiano); vivió en Caracas y en Buenos Aires; después en México, Alemania, Inglaterra, como estudiante de filosofía. De vuelta a México se hizo ciudadano mexicano. Su literatura no tiene referentes demasiado específicos, pero algunos nombres, algunos paisajes, remiten a Venezuela o a Argentina, aunque no a las ciudades evidentes sino a una zona de fronteras, incierta y no demarcada del todo, que él ha llamado «las regiones», cuya matriz narrativa es una disputa entre las tradiciones orales y las versiones oficiales; genera, así, una nacionalidad todavía libre de la cartografía estatal.

Pues bien, esa condición de extranjería se la debe a México. Quiero decir que en cualquier otro país latinoamericano un exiliado estaría condenado a una nacionalidad que, siendo una, lo torna indistinto. Contra la opinión generalizada de que México resiste a los exiliados y los condena a ser para siempre extraños, yo creo que Rossi demuestra, paradójicamente, lo contrario: gracias a México uno podría ser, para siempre, distintivamente extranjero. Su caso, además, es de un barroquismo exquisito: es un extranjero de ninguna parte. A pesar de su devoción italiana, nostalgia venezolana, aficiones argentinas, y varias vidas mexicanas (profesor, editor, cronista, y feliz hombre de familia), Rossi, en efecto, sobrelleva su extranjería como el relato privilegiado de una libertad ganada. México es su casa, pero no deja de contemplar en el polvo del camino la eternidad como tiempo libre.

Dado ese carácter novelesco que alienta en el relato periódico y gentil que le debemos, es posible deducir un estilo paradójico suyo, ya que si lo borgiano es conjetural, lo rossiano es paradójico. O sea, una figura de la elocuencia argumentativa, que pone a prueba al discurso con su juego de oposiciones y construye una alegoría, una figura irónica, de cifrar y descifrar, de narrar e interpretar. La relación de Rossi con la filosofía es, tal vez, no menos paradójica. No porque haya renunciado a la filosofía, cosa de por si imposible de hacer; tampoco porque haya dejado de ejercerla en el aula o en el tratado. Pero si el filósofo se revela en sus discípulos, creo haber descubierto que algunos de sus alumnos (no todos) dejaron la carrera formal de filósofos en nombre de otras persuasiones. Más aún, sospecho que estos discípulos han asumido puntualmente la lección del maestro y que se identifican entre ellos por el año en que dejaron las clases. Esa fecha de despedidas, les da una identidad. ¿Se puede imaginar una paradoja de mejor ironía sobre los exilios que nos dan nuevo nacimiento?

Leer a Alejandro Rossi es compartir la humanidad y el humor de una saga latinoamericana entre voces de bienvenida y reconocimiento.

El objeto falso.
Una reflexión sobre *Manual del distraído*

Goretti Ramírez

Más que dar respuestas, el *Manual del distraído* de Alejandro Rossi plantea preguntas. Frente a la eficiencia del manual enciclopédico para la consulta sobre procedimientos mecánicos, el *Manual* de Alejandro Rossi ofrece dudas, temores, nostalgias, reflexiones «sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle» (7). No en vano, el mundo que refleja es el mundo de la medianía urbana: ventanas de departamentos desde las que se ven tendederos de ropa y antenas de televisión, calles pequeñas o avenidas estruendosas, parques, niños que se aburren en hoteles de lujo, universidades: la pequeñez del hombre que trata de reconciliarse con una ciudad inabarcable, con un mundo que es también inabarcable.

La ciudad de Alejandro Rossi se alza desde la nostalgia del espacio natural, desde el recuerdo de «cómo era el universo antes del cemento o del monóxido de carbono» (78). Una de las reflexiones que mejor ilustran esta visión de la ciudad es su reflexión sobre la técnica. Para Alejandro Rossi, la técnica hace que la civilización se aleje del mundo natural. En «Plantas y animales», por ejemplo, unas observaciones sobre el Jardín Zoológico del siglo XIX lo llevan a lamentar la distancia de la ciudad con respecto al mundo natural. A la misma reflexión conducen sus observaciones sobre la casa urbana:

> La técnica acentúa la lejanía. Las casas, esos espacios autónomos y aislados, están conectadas con la naturaleza mediante tuberías y cables: abrimos la llave y sale el agua, basta un movimiento para que se encienda la luz o para que el gas caliente la comida. Elementos indispensables que nos llegan de manera anónima y subterránea, casi abstracta, sin asociaciones, sin recuerdos, sin acercarnos a nada. Como una voz grabada que repite la hora exacta (78).

«El objeto falso» contiene la médula de esta denuncia del alejamiento del mundo moderno con respecto al mundo originario. Después de deslindar los casos de la imitación de la obra literaria y la falsificación de la obra artística, Alejandro Rossi centra sus reflexiones en la proliferación de objetos falsos

en el mundo actual: servilletas de papel, vasos y platos de cartón, *kleenex*, plantas de plástico. «Pienso en la variedad enorme de objetos falsos que pueblan nuestro mundo cotidiano, un mundo que se construye como réplica sistemática, un reflejo, una fantasmagoría» (82). Frente al «oficio modesto» (80) de la falsificación de objetos de arte, la proliferación de objetos falsos lleva consigo el riesgo de suplantar el mundo real por un mundo falso:

> El vaso de cartón no simula uno de cristal; es también un vaso, sólo que de cartón. Suplanta, no imita o copia. [...] Lo que repudio es el haber degradado nuestra capacidad de imitación, el haberla puesto al servicio de baratijas insignificantes. Repudio ese mundo paralelo e inauténtico que nos va cercando y cuyo destino preveo que es la imitación progresiva de sí mismo hasta llegar al fantasma absoluto. Pierre Menard es inalcanzable, pero debería ser el dios tutelar de los imitadores (81 y 83).

No cabe duda de que «El objeto falso» rebasa las lindes de una simple denuncia del carácter artificial del objeto falso y se sitúa, de un modo más global, en una meditación sobre el sentido del hombre entre los objetos del mundo moderno. En última instancia, plantea la necesidad de reparar en el canje fraudulento de unos objetos por otros, de unos signos por otros. No es ajena esta preocupación al pensamiento moderno. De hecho, en el caso concreto de «El objeto falso» Alejandro Rossi está muy próximo a Walter Benjamin. Si bien Walter Benjamin no se refiere al objeto falso sino a la reproducción de la obra de arte, sus reflexiones tienen una sorprendente coincidencia (acaso sea sólo eso) con las de Alejandro Rossi. Según el pensador alemán, la reproducción pone en duda el aura y la autoridad del objeto original (223), y amenaza además su condición de objeto único (225). Frente al atributo de permanencia que caracteriza al objeto original, la reproducción lleva consigo el estigma de lo transitorio (225), de lo efímero. Carácter reemplazable (no único) y efímero (no permanente): éstos son precisamente los atributos del objeto falso, según Alejandro Rossi:

> Los nuevos materiales, por otra parte, impiden que los objetos, para decirlo de alguna manera, se subjetivicen y trasciendan su utilidad inmediata. La relación con ellos es desatenta, fría, rápida, instrumentos para satisfacer necesidades, testimonios de nuestras exigencias fisiológicas, difícilmente de nuestras fantasías, preferencias, fetichismos, recuerdos, manías. La causa, claro está, se localiza en la caducidad, en el carácter efímero de esos objetos enfermos, fabricados para desgastarse, para descomponerse a plazo fijo. Los vivimos, además, como reemplazables, uno más entre muchos, en el fondo anónimos, intercambiables, cualquier tienda los exhibe y lo único que varía es el precio. Objetos sin historia, que nos rodean de soledad (81-82).

La reflexión sobre el canje fraudulento de unos objetos (signos) por otros no sólo se encuentra en «El objeto falso». Subyace también a otras muchas páginas del *Manual del distraído*. De este modo, Alejandro Rossi va poco a poco dibujando la imagen de una ciudad duplicada: la ciudad originaria y auténtica, pero que ya no es visible; y la ciudad que efectivamente existe ahora, y que está llena de objetos (signos) falsos que suplantan a los originales:

> Cuando nos mojamos la cara o cuando nos lavamos las manos, el agua, por así decirlo, ocupa el mismo sitio que la toalla y el jabón: instrumentos subordinados a nuestras necesidades. No es un río el que allí irrumpe de pronto: es un líquido que disuelve, mientras pensamos en otra cosa, la grasa y la suciedad (78).

El teléfono es sólo un sucedáneo de la amistad: «frente a él carezco de naturalidad o tal vez de la técnica adecuada» (33). La calle no es ya lugar de convivencia, sino «un tubo por el cual circulamos» (35). Los profesores universitarios han sido sustituidos por profesores apócrifos: Juan de Mairena («El profesor apócrifo»), o Gorrondona («Sin misterio» y «Ante el público»).

No es casualidad que *Manual del distraído* se abra con un texto titulado precisamente «Confiar», donde se establece: «Confiamos, además, en que las cosas conservan sus propiedades. [...] Creemos en nuestra singularidad, es decir, en que siempre será posible encontrar un rasgo, así sea insignificante, capaz de distinguir a dos hombres entre sí» (10-11). Sin embargo, esta confianza en el carácter único y permanente de los objetos se desvanece pronto. En «Regiones conocidas», Alejandro Rossi no oculta su preocupación por los problemas que en ese momento atraviesa Swedenka, una comunidad que fue creada sobre un modelo utópico: «Parece ser que esa juventud fue educada bajo un axioma explosivo: cada objeto del universo es igual a sí mismo: una silla es una silla, un caballo es un caballo, una tuerca es una tuerca, una flor es una flor» (141).

Un paso más allá en el proceso de falsificación del mundo se atisba en «La doma del símbolo». Alejandro Rossi repara en la reproducción masiva del retraso del Che Guevara, que queda así convertido en mero adorno. Es decir, que los objetos falsos y ornamentales de la moda han suplantado a las insignias con mensaje político: «La integración del símbolo a la moda crea las condiciones para convertir la historia en mitología. [...] El símbolo, reducido a maquillaje, deja de ser subversivo» (148).

Se trata, en suma, de un mundo en el que los signos están sometidos a una continua suplantación y migración, a un *perpetuum mobile*. Como en la

conocida parábola del mapa de Borges (un mapa tan exacto que llega a suplantar al mundo), la suplantación de los signos originarios implica el riesgo de un mundo fantasmagórico. Acaso el máximo exponente de objeto falso sea la escritura, un artefacto que suplanta a la palabra oral. Según recuerda Derrida, el poeta fue expulsado de la República platónica porque la palabra escrita intenta suplantar a la palabra oral originaria, a la memoria. Ciertamente Alejandro Rossi no recoge esta idea en *Manual del distraído*, pero sí lo hace tímidamente en su volumen de cuentos *La fábula de las regiones*. Pues las regiones son un territorio no apresable por la cartografía ni por el Libro de Texto de la Historia, un espacio de la fábula, de la oralidad. Son así la materialización de ese espacio originario, sin copias fraudulentas, que en la ciudad sólo pervive en la nostalgia. Por eso Cruz, uno de los personajes del cuento «El cielo de Sotero», tiene una mirada «incansable, como si todos los objetos de este mundo fueran una novedad interesante» (14).

En cualquier caso, en *Manual del distraído* el mundo falso termina por superponerse al mundo real. Sólo en algunos momentos surge la posibilidad de un mundo donde los objetos sean únicos, aunque a menudo en situaciones que rozan el absurdo. En «Robos», el niño que pasa una temporada larga en un hotel relata sus robos de una bola de madera y una linterna. Cuando la bola de madera cae de un piso a otro, el niño sospecha que el golpe puede haber matado a un perro «de esos finos, con collar, asquerosamente acariciado por su dueña» (37): «Al fin y al cabo es un perro, señora, ya le dije que le compraré uno idéntico» (37). El huésped al que roba la linterna «perdió los estribos cuando una señora chilena comentó que para ella todas las linternas del mundo eran iguales» (39). En ambos casos, quienes sostienen que los objetos son únicos se ven reducidos al absurdo, al ridículo incluso. Olvidan que los objetos del mundo son reemplazables, reproducibles, efímeros. Las travesuras del niño terminan sin gran trascendencia y el orden del mundo se restablece. El relato acaba lacónicamente: «No aprendí nada» (40).

Bibliografía

WALTER BENJAMIN (1968), *Illuminations*, ed. e introd. de Hannah Arendt. trad. de Harry Zohn, Nueva York: Harcourt, Brace & World.

JACQUES DERRIDA (1981), «Plato's Pharmacy», *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, Londres: Athole Press, pp. 61-171.

ALEJANDRO ROSSI (1997), *La fábula de las regiones*, Barcelona: Anagrama.

— (1980), *Manual del distraído*, Barcelona: Anagrama.

Una desenfrenada disciplina

Blas Matamoro

En 1983, con motivo del centenario orteguiano, algunos escritores de México decidieron componer un volumen colectivo (VV AA: *José Ortega y Gasset*, FCE, México, 1984). Alejandro Rossi contribuyó con su ensayo «Lenguaje y filosofía en Ortega». Es un agudo viaje generacional que no se detiene en el tiempo de la rememoración. Por el contrario, se puede leer hoy con un interés renovado por la deriva de las preferencias filosóficas en estas dos décadas. Exageremos: en estas dos finiseculares décadas.

Rossi, como todos los muchachos de su tiempo (de su tiempo de muchacho, quiero decir) y de juventudes posteriores, fue educado con cierta desconfianza hacia Ortega, cuando no con un decidido rechazo descalificador. Me refiero a los amigos y estudiantes de filosofía de América, porque en la España coetánea la reticencia institucional iba por otro lado: Ortega rezumaba laicismo, impiedad, liberalismo, era escaso de españolía y malamente mundano, o sea poco inquieto por el otro mundo.

Desde la cátedra, que en México fue alimentada en buena parte por discípulos de Ortega, con José Gaos en primer término, el pensador madrileño era visto como un filósofo aficionado, una suerte de filosofillo, elegante y coqueto, cuando no abusaba de su coquetería y se ponía cursi. Para colmo, se trataba de un filósofo profesional, es decir de un hombre que había hecho su curso de honores y rellenado su currículo: estudiante en Alemania con Cohen y Natorp, profesor de metafísica en la Central matritense, autor de libros convenientemente encuadernados, colaborador de periódicos, revistas culturales y, muy espaciadamente, de publicaciones especializadas. Quiero decir que, si bien se puede disculpar que un profesional cualquiera (médico, jardinero o aviador) medite sobre temas filosóficos y resulte ser Lichtenberg, Montaigne o Pascal (o Juan de Mairena, Edmond Teste o Bernardo Soares), es radicalmente indefendible que imite sus maneras un filósofo diplomado, para colmo en dos lenguas.

En Ortega molestaba, sobre todo, su gusto por gustar, valga la redundancia, siendo que la filosofía ha sido, más bien, un disgusto sostenido a lo largo de siglos y milenios, algo doloroso, atormentado, difícil, árido, postrante. Ortega salía a filosofar en la prensa diaria y hasta por la radio. Sus

conferencias, siempre abarrotadas de público, tenían algo de monólogo teatral, con paseos y gestos, miradas cómplices y languideces encaminadas a las damas presentes. Viene al caso lo que Schumann decía de Franz Liszt: si lo hicieran tocar el piano detrás de una cortina, gran parte de sus efectos desaparecería.

Observa Rossi algo más, como antigua censura convertida, por el tiempo y la reconsideración, en elogio: que Ortega incidía obstinadamente en temas concretos. Era el filósofo que escribía sobre el automóvil de los señoritos españoles, las pelirrojas que huelen a cuero de Rusia, la novela o lo que fuere de Proust, la montería y la tauromaquia, Lenin y Lord Baldwin, Rathenau y Mussolini. Iba a las cosas, como recomendaba a los jóvenes argentinos, a las cosas que se tocan, se olfatean, se muerden o, al menos, se miran. Este descenso a lo concreto, en tanto peculiar y matérico, acababa de rematar la descalificación de este hombre tan poco devoto de las alturas insensibles de la abstracción. O, más lapidariamente: era un filósofo que se ocupaba de asuntos no filosóficos, un profesional que se evadía de su terreno específico, un tránsfuga del pensativo oficio para el que se le había concedido el título habilitante.

En tiempos de Ortega, el filósofo había adquirido un estatuto social construido, notoriamente en Alemania y Francia, durante el siglo XIX. Quizá fue el primero que lo ejerció con nitidez en España. Rossi lo define con claridad: el filósofo había dejado de ser un propietario meditativo cuyas rentas le proveían de libros y horas ociosas para contemplar el mundo como espectáculo, o el amanuense del príncipe, o el preceptor de la juventud aristocrática. Era ya un funcionario del Estado que cobraba un sueldo para desempeñar ciertas tareas institucionalmente filosóficas: enseñar después de aprender, publicar tratados, prontuarios y manuales, mantener seminarios, acudir a congresos, pronunciar oportunos discursos. De alguna manera, lo que habían hecho los sacerdotes de las diversas religiones. Pero –el detalle es decisivo– desprendido de su dependencia eclesial. Era un laico y su laicismo resultaba inherente a su pensamiento. No tenía deudas ni servidumbres con el dogma, no se lo podía acusar de infidelidad a las verdades inconmovibles ni de heterodoxia o desvíos doctrinales. Su empleador era esa enorme abstracción llamada Estado, cuya única nota concreta era la nacionalidad de la lengua, si se la quiere definir así. En el caso de Ortega, una nacionalidad polimorfa y difusa, esa lengua española hablada y escrita, sobre todo, por no españoles, desparramados por el Nuevo Mundo como una multitud heterogénea cuya marca de identidad más evidente era, con precisión, la idiomática.

En este inciso, en el de la lengua filosófica dentro de la lengua digamos lingüística, el aporte de Ortega es crucial. Cualquier escritor de filosofía en

nuestro espacio idiomático sabemos hoy si es anterior o posterior a Ortega. Tópico español, si los hay, el de esclarecer si se puede pensar de modo moderno o no con palabras castellanas. Pero también tópico americano, ya planteado por algunos románticos como Sarmiento y Alberdi. No casualmente, el predicamento trasatlántico de Ortega fue tan sonado desde su primer viaje a la Argentina en 1916, cuando los jóvenes estudiantes porteños trepaban a las ventanas de la Facultad de Filosofía y Letras para escuchar al «chaval gayego».

Podría pensarse asimismo en la otra opción, la opción Unamuno. Pero éste representa una deuda del pensamiento en español con el siglo XIX: el cristianismo sin Iglesia, la relación –tal vez de cuño protestante– entre el individuo creyente y Dios. La empresa de los krausistas, si se quiere. En efecto, el Ochocientos español había sido magro en filosofía, con un solo nombre protagónico, el del reaccionario (uso el adjetivo descriptivamente y sin ánimo de calificar) Donoso Cortés, porque la escolástica se desmayaba entre Balmes y Ortí Lara.

Ortega, por el contrario, piensa sin pensar en la tradición aborigrn. Si acaso, evocando a remotas figuras del humanismo como Vives, Huarte de San Juan o Guevara, en la huella del erasmismo hispánico. Junto a él hay contados ejemplos españoles de mentalidad realmente moderna: el joven Maeztu y los heterónimos de Antonio Machado. Aun D´Ors, su contendiente sigiloso, resulta un hombre del barroco, un neobarroco, si se prefiere. No pueden prescindir de Ortega, como señala, Rossi, ni siquiera los filósofos deudores del catolicismo posterior, como Zubiri y Rocafull. Ni los ensayistas más recientes, tan impregnados de literatura, cultivadores de los géneros mixtos y de la prosa ensayística, por más que renieguen y pataleen cuando aparece el retrato del gran abuelo.

Creo que, siguiendo a Rossi, llegamos aquí al punto decisivo: el ensayo. La ciencia sin demostración, según define Ortega. O la actitud de ensayar, de intentar, de probar suerte, esa propuesta de un discurso pragmático que va haciendo su camino al andar y que halla su temática en su dicción y no al revés. Un género residual, como la poesía, que escapa al encasillamiento ordenador, que se sale de las casillas y pierde felizmente las casillas, pero que en esa resistencia, esencialmente verbal, encuentra su sitio propio e intransferible. Como la poesía, el ensayo no se deja traducir, aunque se lo pueda parafrasear. Y algo más: es inconcluyente, se inhibe de concluir para existir. No porque le falten conclusiones, sino porque no debe tenerlas.

Ortega es un filósofo que siempre deja para mañana o para utópicos tiempos mejores el llegar a ninguna conclusión. Lo suyo es el pensar al paso y no agotar la materia –porque es inagotable, no por insuficiencia de

elaboración– con un resabio de fragmentarismo. Así piensan Novalis, Schlegel, Nietzsche –repito, ejemplo al caso orteguiano: Nietzsche–, Valéry, el Adorno de *Minima moralia*, Juan de Mairena, Borges, Octavio Paz. Y no es poco pensar que digamos. Así piensa Sigmund Freud, sobre el cual Ortega fue el primero en llamar la atención en nuestra lengua, ya por los años diez del siglo pasado, cuando el psicoanálisis estrenaba pañales.

¿Hubo en Ortega una nostalgia del sistema no construido, del tratado siempre prometido sobre la razón vital y nunca escrito, bosquejado en sus finales fragmentos sobre Leibniz y la teoría deductiva, que fue terminar por el comienzo, por los principios? Rossi sostiene que sí, que Ortega se sintió hostigado por responder a los últimos grandes albañiles de la sistemática: Dilthey, Heidegger, Husserl y el siempre inconcluso Sartre, ese mozo de Saint Germain des Près que tocaba de oído la guitarra existencialista (sic).

La hipótesis tiene sustento, aunque no la comparto. Quizás Ortega sufrió un episodio de inferioridad que trató de superar diciendo, por ejemplo, que Heidegger estaba casi todo preanunciado por él mismo. Esto es elocuente pero anecdótico. Lo que nos queda de la obra orteguiana es lo hecho, no lo deshecho, ni mucho menos el desecho. Y su lógica no es el sistema, como su vocabulario, en general, no es el técnico de la filosofía «profesional». Su lógica es una poética del pensamiento, que va encontrando su norma en el propio decir y no admite un léxico preconstituido. Todo le vale si es válido como dicción, y cualquier tema le resulta accesible, precisamente, porque no hay una obligación temática preestablecida. Tiene una disciplina, pero es desenfrenada. Y ese desenfreno disciplinario es la filosofía.

El asunto se vincula estrechamente, como quiere Rossi, con el paralelo del lenguaje. La filosofía es lo que dicen quienes filosofan. O, siguiendo a Dilthey: lo que van diciendo los filósofos a lo largo de la historia. No la verdad, sino el amor a la verdad. No el saber sino el gusto por intentar saber. De ahí que la filosofía no sea una ciencia, en el sentido de conocimiento organizado en sistema, que exige probanzas, experimentos y falsaciones. Nadie puede aislar al ser en un laboratorio, ni examinar el devenir en un microscopio, ni someter el principio de razón suficiente a la electrólisis. Nadie puede hacer lo mismo con la metáfora, la metonimia o el oxímoron. Hasta el oscuro y jergoso Heidegger reclama para el filósofo la libertad del poeta. Ya Gentile nos previno: filosofar es dar forma al pensamiento, es conformar y reformar, como quien formaliza y corrige un poema.

Los fundadores del pensamiento occidental, esos presocráticos a los que estamos volviendo a cada rato (si no, que lo diga el mismo Heidegger) no

eran filósofos de profesión y técnica. Algunos escribieron poemas. Sócrates conversaba. Platón nos dejó unas escenas dialogadas. Con Aristóteles empieza la redacción tecnificada de la filosofía, pero no es su destino excluyente ni, por favor, deja en mantillas a los maestros que lo precedieron. Hay pensadores del entendimiento, como los llama Hegel (y los ejemplifica respetuosamente: Maquiavelo y Montaigne) que no son pensadores de la razón como órgano universal e impersonal del conocimiento, pero sí que son productores de saber.

Rossi sigue esta pista. Sutilmente impugna a quienes desvalorizan el decir filosófico desprovisto de tecnicismos, pobreza que lo derogaría, justamente, de su estatuto de filosofía. La hipérbole profesional de la filosofía hace que pensemos que los filósofos se ocupan de cosas de filósofos, de inquietudes que afectan a un cogollo de mandarines, y que esta especialización hace de la filosofía un campo temático redundante, el espacio filosófico. Las conquistas, siempre provisionales, y los enredos y peloteras de la filosofía son asuntos de familia, de la estirpe de los profesionales.

Radicalmente, insiste Rossi, no: «A la buena filosofía se llega siempre desde problemas no filosóficos». Es lo que hizo, incansablemente, Ortega. Vagar por las plazuelas y los caminos, los mentideros y las tertulias, por no citar otros establecimientos urbanos más picantes a los que van también los filósofos, recoger las insistencias de los seres humanos, ponerlas en fila (en teoría) y darles forma. Dar forma al amorfo transcurrir de la vida en común, a la historia. Esa formalización y, por momentos, esa formulación, es la tarea del filósofo, del que ama saber, del que se aficiona amorosamente al saber, aunque no llegue a saber, del todo, nada. Una tarea erótica, como se va viendo.

Valéry se preguntó alguna vez quién sabía más, si el filósofo o su cocinera. Opinó que sabían lo mismo, salvo en materia gastronómica, de la cual sabía más la cocinera. No es el cuánto del saber lo que distingue a estos dos oficios, sino el modo de saber. La cocinera dice con seguridad: «Soy cocinera». El filósofo no se pregunta qué es la cocina, porque eso lo saben su cocinera y las demás cocineras, sino qué es el ser, el suyo, el de la buena señora y el de todos los demás.

La conclusión valeryana y orteguiana sería una suerte de filosofía para cocineras. Exagero, desde luego, con intención didáctica. Pero amplío: la filosofía es para todos en tanto es de todos, se ocupa de lo que nos preocupa a todos. La mayor parte de esos todos lo ignora; el filósofo, lo sabe o, al menos, intenta saberlo. Por eso tiene razón Rossi: la filosofía se emplea en cosas no filosóficas, aunque lo haga con método filosófico y acuda a un vocabulario específico, que no es general, como el de cada

ciencia acotada, sino propio de cada filósofo. Con ello vemos que la filosofía es también algo personal y, en tanto la persona se hace universal en la palabra, algo igualmente universal. Sabemos poco de la vida de Parménides, mucho de la vida de Schopenhauer, nada de Hermes Trismegisto o Pitágoras, siquiera si existieron realmente. Poco importan tales minucias: ellos son nuestros filósofos. Nosotros somos ellos en la medida en que nos siguen interpelando y señalando el incansable apetito de saber que se acrecienta con el banquete. Aun cuando digan lo que no nos gusta o no nos convence. Nos disgustan y nos desazonan a nosotros. A cada momento, con lugar y fecha.

Rossi subraya lo que Ortega insiste en señalar: todo saber es circunstancial, se hace y se deshace en nuestras singulares condiciones históricas, de eso que nos rodea y que podemos hasta ignorar, pero que nos constituye. Lo mejor es circunstanciarnos, hacer nuestra la circunstancia objetiva que, en principio, es ajena, enajenante, alienante. Saberla es liberarnos. Todo saber es la encarnación de las ideas, que no tienen historia, en las creencias, en las cuales estamos, vivimos, nos articulamos, nos somos o, por mejor precisar: nos vamos siendo. En ello se nos va la vida, que es tiempo mortal, pero nos queda ella, la compañera inderogable, la desenfrenada y disciplinada filosofía.

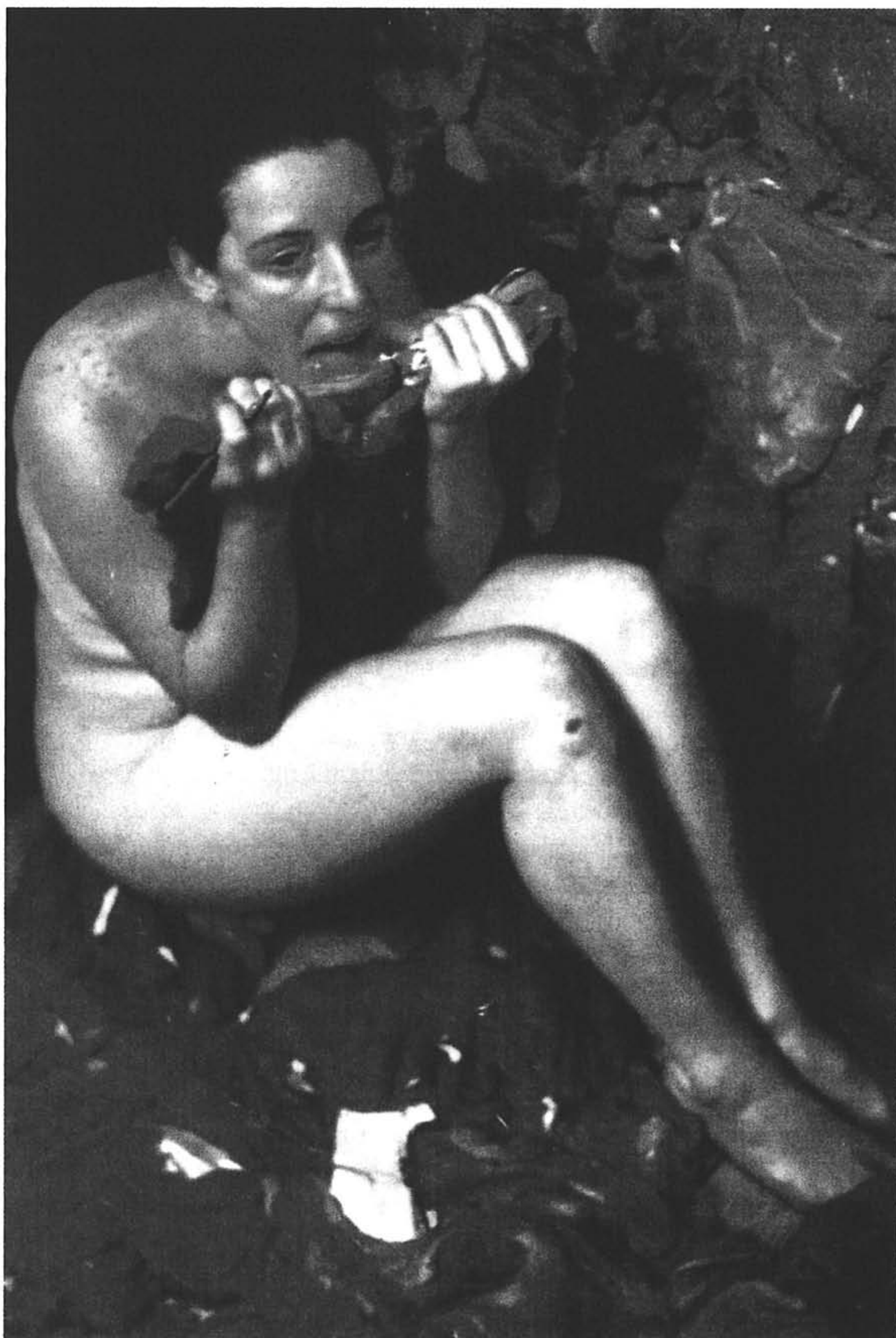
Los temas de la filosofía son siempre temas de nuestro tiempo. A veces con un perfil de amable complacencia, otras con desesperación existencial, otras con repugnancia por los vicios de nuestra condición. Nos alimentan, nos envenenan, nos curan con sustancias medicinales o con pases mágicos de palabras oportunas. Y filosofar, concluye Rossi, es organizar expediciones a tierra de infieles, en el seno de la humanidad que ignora lo que sabe y que ha de hacer de esa docta ignorancia, algún tipo de sabiduría.

Vivimos en nuestra circunstancia y estamos siempre yendo más allá de ella, a esa tierra de infieles, porque no nos basta y hemos de quitarle su mera inmediatez circunstancial para convertirla en conocimiento.

Ortega propone para esta labor el nombre de salvación. No se trata de salvar a quien está en peligro de condenarse, porque la historia humana no acaba nunca de penar o absolver a sus sujetos, es decir a nosotros mismos. Se trata de salvar o ir a través (de *se sauver* como dicen los franceses) de lo singular, por nimio que sea, y advertir en su fugacidad el latido de lo universal. Por eso, para la filosofía no hay temas nimios, porque no hay circunstancias nimias si se acierta a universalizarlas.

En este sentido, nada más propio de la filosofía que el ensayo, la tentativa o intento de saber. Como cuando nos enamoramos sin advertir con cla-

ridad si el ser amado es quien es o creemos que es. Ortega nos ha propuesto esta infinita aproximación a ese algo que, por lejano o inaccesible que parezca, es lo deseable de nuestra condición humana. Ortega nos quiere intentadores, ensayistas. Rossi ha conseguido su lugar entre los postulantes. Y tantos otros reclamamos un hueco en la serie, en la desenfrenada y disciplinada cohorte de los expedicionarios a tierra extraña. Por mejor decir: a tierra propia.



Miralda: *Plato de Madrid* (2002)

DOSSIER
El arte y la comida

Coordinador:
EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO



Miralda: *Dream mac map* (2002)

Nunca es tarde si la sopa es buena

Eva Fernández del Campo

En los últimos años se ha notado un desmesurado y creciente interés por la cultura alimentaria del planeta. Las publicaciones y debates sobre el tema de la comida llenan los espacios comunes, inundan los medios de comunicación de masas y se han convertido en una auténtica obsesión en muchos ámbitos de la vida pública y privada. De siempre sabemos que es en torno a la mesa donde se cuecen los acontecimientos importantes de nuestra vida cotidiana y también donde se tejen los lazos de nuestra vida en comunidad; que los hábitos alimenticios de cada cultura son causa de filias y de xenofobia, e, incluso, que hay alimentos buenos y malos para pensar (Claude Lévi-Strauss). Decía Feuerbach que el hombre es lo que come, y en español tenemos un dicho popular que sostiene que «de lo que se come se cría». Somos, pues, lo que comemos y la comida conforma la sociedad en que vivimos permitiéndonos, como sostenía Octavio Paz, conocer a los pueblos y las culturas de manera incluso más efectiva que las especulaciones místicas.

A nadie se le escapa que los alimentos están cargados de significados simbólicos y también sociológicos y económicos; en la actualidad asistimos, además, al auge de movimientos políticos para los que la alimentación es una de sus prioridades; no me refiero sólo a los movimientos de cooperación al desarrollo y al empeño por acabar con el hambre en las regiones menos favorecidas del globo sino, sobre todo, al importantísimo protagonismo de los movimientos ecologistas y anti-globalización que se han visto impulsados y catapultados por algunos de los desastres alimentarios de los últimos años, y muy especialmente por el asunto de las «vacas locas», la epidemia de encefalopatía bovina espongiforme, que en definitiva vino a confirmar de forma siniestra hasta qué punto algo anda mal con la alimentación. Recordemos, por ejemplo, a figuras como James Petras, uno de los líderes mundiales del movimiento antiglobalización, que escribe la historia de los pueblos del Atlántico Norte a partir de la pesca y el consumo del bacalao; a Vandana Shiva y su discurso sobre la relación entre la preservación de la biodiversidad y los alimentos locales y el equilibrio y la equidad social, manifestada a través de su famoso credo «Think globally, act locally» («Piensa de manera global y actúa localmente»); o la encarni-

zada lucha de José Bové, hoy en la cárcel, en contra de la llamada «comida basura».

Por muy primordial y básico que sea el tema de la alimentación, su estudio no deja de encerrar una gran complejidad y estar teñido de contradicciones. La comida es en sí un hábito paradójico, y en esta moda de la alimentación que experimentamos en nuestros días la paradoja se nos muestra con toda su crudeza; hoy más que nunca podemos afirmar que, como decía Chamfort: «La sociedad está integrada por dos grandes clases: los que tienen más cenas que apetito y aquellos que tienen más apetito que cenas». Hablar de la comida es inevitablemente también hablar del hambre, ingerir obliga a defecar y tratar con los alimentos implica tratar con los desechos, como se encargó de recordarnos el artista Stuart Brisley en una acción de 1973 en la que hacía una crítica a la opulencia de la comida capitalista enfrentando el hambre con la náusea al ayunar desnudo, arrastrándose en una mesa de comida putrefacta. Qué duda cabe, por otro lado, de que comer para vivir obliga a acabar con la vida, una verdad reflejada desgarradoramente en las múltiples imágenes de conejos desollados, aves colgando y peces de grandes cuencas vacías que protagonizan los bodegones de nuestra tradición artística, que han sido copiados y vueltos a copiar (en lenguaje coloquial, «refritos») para decorar las paredes de nuestras casas; o la cantidad de horrores culinarios que llenan las historias que contamos a nuestros hijos: brujas que engordan a los niños para comérselos, manzanas envenenadas y lobos que se han comido a inocentes abuelitas abiertas en canal.

Mientras en algunos países se sigue muriendo de hambre, el mundo bien alimentado se enfrenta a toda una serie de enfermedades y trastornos relacionados con la alimentación: anorexia, bulimia, problemas de obesidad que hacen incluso hablar ya de «epidemia»y, ahora, ortorexia, la obsesión patológica por consumir una dieta saludable. Las bien servidas mesas del mundo desarrollado encierran un peligro a veces mortal: hormonas, alimentos manipulados genéticamente, sabores y olores artificiales, comida rápida. La industrialización de la alimentación ha abaratado costes y aumentado beneficios, dando la razón al antropólogo americano Marvin Harris, que sostiene que las diferencias entre las cocinas del mundo dependen no de las necesidades alimentarias de la población, sino de la rentabilidad de los productos. En beneficio del dinero se olvida que el destino final de esos productos es el ser humano, y esto ha dado lugar a gran cantidad de abusos que se encarnan en lo que Ritzer llama la «macdonalización» de la sociedad; algo que no sólo afecta a los hábitos alimentarios, sino que da lugar a un inquietante proceso mediante el que se impone una nueva forma

de hacer negocios basada en el autoritarismo y en la automatización del comportamiento de los empleados. Mac Donalds no sólo es la compañía más conocida del mundo, que abre mil nuevos restaurantes por año, sino que se asegura la fidelidad de las futuras generaciones gestionando más parques infantiles que ninguna otra empresa en Estados Unidos, donde, además, se ha convertido en la primera distribuidora de juguetes.

Este nuevo panorama alimentario se encarna en una imagen que ha desbancado en efectividad a la de la *Cocacola*: el *Big Mac*, que ya no es sólo una hamburguesa, sino todo un indicador económico. El arte, por supuesto, no ha podido mantenerse ajeno a este potentísimo icono. La exposición que el artista catalán Miralda ha ofrecido en la Fundación ICO de Madrid entre los meses de mayo y septiembre de 2002 con motivo de la presidencia española de la Comunidad Europea, se iniciaba con una pieza llamada *Dream-Mac Map:* un gigantesco mapa de Europa hecho con las engañosas imágenes publicitarias de los Big Macs, que tan poco tienen que ver con el verdadero producto que finalmente se consume; de forma que el mapa, tras su inocente aspecto lúdico, ocultaba algo de amenazador y caníbal. La exposición de Miralda es uno más entre algunos importantes eventos artísticos (exposiciones, acciones o instalaciones) que han tenido lugar desde la segunda mitad de los años 90, y que comprenden muestras tan representativas como la exposición que, desde noviembre de 2002 hasta enero de 2003, se pudo visitar, con motivo de la capitalidad cultural europea, en el centro de Arte de Salamanca con el título *Comer o no comer*; *Tafelrunden* («banquetes»), que tuvo lugar en 2001, en el Museo de Arte Moderno de Munich, *Mässig und gefrässig* («Frugal y voraz») en 1996 en el Museo Austriaco de Artes Aplicadas de Viena; o el *Food Pavilion* de la Expo de Hannover del 2000, realizado por Arra y Miralda, éste último es uno de los artistas que más se ha dedicado a hacernos pensar sobre este complejo e indigesto matrimonio entre el arte y la comida. Miralda ha trabajado sobre el tema desde los años sesenta cuando, como él mismo cuenta, sus festivas comidas coloreadas provocaban el vómito en sus comensales todavía no acostumbrados a los hoy tan frecuentes tintes alimenticios, o cuando les alertaba del inminente peligro de envenenamiento en acciones como *Red dye=red die* (colorante rojo=muerte roja). Desde 1992 Miralda trabaja en un vasto proyecto llamado el *Food Culture Museum* (el Museo de la Cultura Alimentaria), una especie de memoria poética de las costumbres alimentarias donde se pretenden preservar los particularismos culinarios del planeta al mismo tiempo que se comentan, no sin ironía, pero sí con sutileza y admiración, los productos de la sociedad postindustrial y la imagen del mundo en que vivimos convertida en un auténtico «plato combinado»

como lo es la propia ciudad de Miami, donde el artista reside en la actualidad. Este trabajo de Miralda tiene como símbolo fundamental la lengua: el órgano que nos permite alimentarnos pero también hablar, un motivo que resume el interés de todos estos proyectos volcados en la comida como forma expresiva y de comunicación.

Y es que los vínculos entre el lenguaje, el arte y la comida son muchos y no son nuevos; para empezar, qué duda cabe de que el artista es una suerte de cocinero que va preparando y mezclando sus ingredientes y dándoles un aspecto y un sabor determinados para excitar nuestros sentidos. No es extraño que Junichirô Tanizaki en su bellísimo libro sobre estética japonesa *El elogio de la sombra* se preocupe por narrar de forma minuciosa una receta de *sushi* o que se ocupe en describir el deleite que produce la contemplación de una sopa de miso de color arcilla sobre el fondo de un cuenco de laca negra o la armonía perfecta conseguida por el juego de luces y sombras en un plato de legumbres; tampoco es extraño que muchos escritores y artistas hayan sido también grandes *gourmets*; Marinetti, uno de los protagonistas indiscutibles de la vanguardia, es un claro ejemplo. Por otro lado, la relación entre el artista y el espectador no es muy distinta a la que existe entre el cocinero y su comensal, que debe «degustar» lo que aquel le ofrece percibiendo los distintos ingredientes y los matices y aromas que los acompañan; en este sentido, no resulta chocante que David Hume, en su obra *La norma del gusto*, utilice la anécdota de los dos catadores de vino del *Quijote* de Cervantes para hablar de la sensibilidad especial y el gusto educado del crítico de arte. Y, finalmente, hay quienes consideran que la cocina es un arte y defienden sus posibilidades estéticas; la cocina ha dejado, de hecho, de responder a las necesidades básicas nutricionales; la cocina creativa y la Alta Cocina, que asisten hoy a su mejor momento, no tienen como objetivo prioritario dar de comer, sino más bien permitir saborear, disfrutar, percibir y compartir un nuevo tipo de lenguaje. La comida es pues un importante acontecimiento cultural y sobre todo, un acto social y comunicativo.

Que la comida es parte fundamental de la vida humana y un espejo de lo que al hombre le sucede en cada lugar y momento, es evidente, como lo es el hecho de que a través de la comida se recrea la diversidad y se nos permite reflexionar sobre el sincretismo cultural y sobre la globalización. Por otro lado, el sentido del gusto, que en Occidente ha sido utilizado metafóricamente para aludir a la sensibilidad estética, en otras culturas ha sido empleado en su literalidad; un ejemplo muy significativo de ello es la teoría india de *rasa*, un término que suele traducirse como «el jugo esencial», «el sabor», la experiencia estética que es pura e indivisible, y que aparece

definida en el *Nâtyashâstra*: «Al igual que los buenos gourmets al comer un plato aderezado con diversos condimentos saborean sus gustos y experimentan un placer intenso, del mismo modo, el espectador concentrado en la visión del espectáculo saborea los sentimientos básicos sugeridos, experimentando entonces un placer intenso.». En la tradición occidental el gusto, que en su sentido literal había sido sin embargo tradicionalmente calificado de primitivo en favor de los dos sentidos «nobles»: la vista y al oído, está siendo en los últimos años reivindicado y ensalzado. Asistimos a un nuevo rumbo que han tomado la estética y la filosofía en el que se propone la integración del material procedente de otras disciplinas y de valores íntimamente ligados a la cultura, una nueva apertura a puntos de vista ignorados en los enfoques tradicionales donde el gusto y los alimentos merecen una atención rigurosa; es lo que defiende, por ejemplo, Carolyn Korsmeyer en su libro de 1999 que, con el título *Making Sense of Taste* («Haciendo el sentido del gusto» o «Dando sentido al gusto»), nos propone un inteligente juego de palabras. Korsmeyer afirma que el gusto en su sentido literal hace posible la experiencia estética, no porque, como sostienen algunos, la comida pueda entenderse como un arte, sino porque tanto la comida como las formas artísticas constituyen sistemas simbólicos en cuyo interior podemos encontrar características estéticas comunes; porque la comida es, como el arte, un sistema de comunicación y porque hoy cada vez es más evidente que la comida que se consume va más allá de las necesidades básicas nutricionales.

El tema de la relación entre la comida y el arte forma parte de la tradición artística occidental. Baste pensar en los bodegones que, como señala John Berger, no son sólo demostraciones de virtuosismo técnico por parte de los artistas sino, sobre todo, confirmaciones de la riqueza de su propietario. En inglés se utiliza el término *still-life* para aludir a los bodegones; *still* es un adjetivo que significa silencioso, tranquilo, quieto, por lo que puede entenderse que la expresión inglesa se refiere a algo que tiene vida, algo orgánico, que ha sido detenido, captado en un instante para su representación sobre el lienzo; pero el significado resulta algo más inquietante si tenemos en cuenta que *still* es también un adverbio que significa «todavía» y una conjunción que significa «sin embargo». Un bodegón se convierte así en algo que todavía, o sin embargo y a pesar de todo, tiene vida; no tanto en una «naturaleza muerta», como en una naturaleza que todavía está viva; una paradoja que Marcel Duchamp comenta e ironiza en su *Still-sculpture*, una «escultura muerta» o «todavía escultura» (a pesar de estar viva) de 1959, una escultura que recuerda a los rostros de Arcimboldo, pero modelada con mazapán y que aparece llena de insectos que la devoran. La

obra de Duchamp es uno de los primeros «bodegones» del nuevo arte-comida donde el elemento orgánico sustituye a su representación ilusionista y en que de nuevo se pone de manifiesto que nutrición y erosión son dos caras de una misma moneda y que cuando comemos, comemos trozos de civilización. En efecto, es a partir de los años cincuenta del siglo XX cuando este tándem arte-comida empieza a tomar un enorme impulso; recordemos por ejemplo el arte Pop y la emblemática lata de sopa Campbell de Andy Warhol. No es extraño que los alimentos se trasladasen a los lienzos precisamente cuando en el panorama artístico occidental se comienzan a sustituir los grandes mitos del clasicismo por lo cotidiano; Piero Manzoni, considerando necesario revelar el proceso del arte a través de la realidad cotidiana del cuerpo, enlató en 1961 sus propios excrementos, mostrándonos la otra cara de la alimenticia lata de Warhol; pero fue a partir del 68 cuando la comida cobró un protagonismo decisivo en el panorama artístico, coincidiendo con el deseo de sacar el arte a la calle y de acabar con las barreras que lo separaban de ella. La comida como soporte artístico permite romper las barreras entre el arte y la vida, es un activador del deseo sublimado, y no es extraño que Beuys, que aspiraba a convertir a cada hombre en un artista, utilice la miel, la mantequilla, la gelatina o el chocolate como materiales y como elementos de unas acciones en las que se interesa por la idea de transformación y de renovación; entre todos estos materiales el caso del chocolate es especialmente significativo; un alimento muy energético, que trasmite calor y que Beuys utiliza en la acción *El Silencio de Duchamp se sobrevalora*, de 1964, en la que critica la frialdad y la imposibilidad de comunicación del artista; quizá también la acción de 1980 de Miralda, *Mona a Barcelona*, en la que el artista recubre las paredes de la Galería Joan Prats de chocolate, sea una «cálida» respuesta a la sala blanca y vacía que Yves Klein nos ofreció en 1958, una exaltación del deseo de comunicación y del disfrute de los sentidos. Paradójicamente, Duchamp había utilizado el chocolate en su obra dándole un papel decisivo como el «alimento soltero», «que se muele por sí mismo», en sus distintas versiones del *Molinillo de Chocolate*, cuyo deseo queda siempre insatisfecho, algo que también planteaba Helen Chadwick en la *Fuente de Chocolate* de la bienal de Sâo Paulo de 1994, o que sugiere la obra *Schokoladenmachine* que Sonja Alhäuser ha presentado en la exposición *Comer o no comer* de Salamanca; en esta pieza, la artista alemana muestra dos máquinas que contienen dos recipientes de chocolate fundido y caliente; dos figurillas, una femenina y otra masculina, entran y salen del baño de chocolate blanco y negro, de forma pausada y rítmica, con un claro sentido sexual; las figuritas se miran a distancia, de forma que la relación entre

el chocolate y el deseo no satisfecho está también implícita. Beuys, que cocinaba para sus alumnos y amigos, utilizó el chocolate y la comida en general como elemento dinamizador, como fuente de energía y como potencial para las relaciones humanas, como desencadenante de la comunicación integral a la que aspiraba y como material básico que condiciona la creatividad; y por ello, en muchas de sus acciones invitaba de forma simbólica a comer a su público; como en *Celtic*, de 1971, en la que lavó los pies de los asistentes a su «convite», una cita bíblica que también utilizan artistas como Warhol, Spoerri o Miralda en sus distintas versiones de la Última Cena, que representa, una vez más, el lugar de encuentro entre lo sagrado y lo profano, entre el espacio público y el privado.

Desde finales de los sesenta, asistimos en Europa a toda una serie de acciones promovidas por artistas que nos ofrecen «banquetes» ya no simbólicos sino reales, ceremonias y festejos donde la comida es un elemento fundamental. Los miembros del *Nouveau Réalisme* francés propondrán exposiciones en las que las galerías de arte se transforman en restaurantes y los asistentes acaban comiéndose la obra (Spoerri), paisajes de *Delikattessen* (Dorotee Selz) o banquetes donde el alimento tiene un sentido litúrgico o ritual (Selz-Miralda). Algunos artistas del momento han sido también dueños de famosos restaurantes: el primero de ellos, Daniel Spoerri, que en 1963 abrió el *Restaurant de la Galerie*, en París y luego la *Eat Gallery*, en Düsseldorf, Gordon Matta-Clark del *Food*, en Nueva York, o Miralda del *El Internacional*, en Nueva York y del *Big Fish Mayaimi*, en Miami. Pero en los últimos años esta vinculación entre arte y comida se ha trasladado a un territorio que nos es mucho más cercano: el propio cuerpo; de forma que la contemplación estética se ha tornado en canibalismo y antropofagia. Con el nacimiento del *Body Art*, el cuerpo ya se había convertido en los años sesenta en soporte para el arte, pero a partir de los noventa es desfetichizado y trasgredido, convertido en un lugar de encuentro entre lo íntimo y lo público donde, como se encargó de recordarnos Cindy Sherman con sus imágenes de los efectos de la comida sobre el cuerpo desde su lado más oscuro: la anorexia, la bulimia, el vómito, se localiza también lo abyecto; ya en los años setenta Gina Pane utiliza como materiales artísticos su propia sangre y sus vómitos, en los ochenta Juan Hidalgo agasajó a los asistentes a una de sus *performance,* con su propia sangre y, a lo largo de los noventa, el mexicano César Martínez ha ofrecido a sus espectadores cuerpos humanos hechos con gelatina que eran devorados por el público.

En los años 90 han sucedido muchas cosas; en el arte ya no quedan barreras por transgredir y la producción artística excede los límites de lo

que convencionalmente llamamos arte para adentrarse en territorios desconocidos, o hasta ahora inadvertidos. Ver la comida desde la óptica del arte no es más que un paso más en el proceso de posibilitar la visión del arte en todas las cosas y de abrir hasta el infinito las fronteras de la creación. Pero todo este auge del arte-comida es también, qué duda cabe, un síntoma de lo que nos pasa. Y por ello debemos estar alerta. Dicen los antropólogos que los rituales colectivos donde se utilizan alimentos son en realidad síntomas de escasez: y que precisamente con la exhibición del derroche lo que se pretende es propiciar el advenimiento de la abundancia. El arte entendido como sacrificio ritual, donde como en las antiguas culturas se ofrece como alimento el cuerpo humano, es decir, el auge del canibalismo artístico, es un símbolo. Comerse a alguien es extraer fuerzas de su aniquilación, y por tanto es un síntoma de debilidad; algo que creo que César Martínez quiso poner de manifiesto en su acción *Ame Rica G-Latina* (1999, Casa de América de Madrid), una *performance* en la que ofrecía al público el cuerpo de un indio de gelatina parodiando los rituales antropofágicos aztecas y recordándonos, quizá, que la antropofagia a la que había conducido la debilidad fue una excusa para que los españoles a su vez llevasen a cabo un acto caníbal. Y más precaución deberíamos tener todavía viendo cómo el poderoso Mac-icono se apropia de nuestros espacios públicos y se extiende como una plaga ocupando los lugares donde en torno a una mesa nos comunicamos. Decía Ramón Gómez de la Serna que «nunca es tarde si la sopa es buena»; quizá no sea demasiado tarde para atesorar en nuestra memoria colectiva esta celebración de la comida, los trozos de cultura, los fragmentos de nuestros recuerdos y la capacidad de comunicación que entrañan.

Devorar

Aurora Fernández Polanco

De manera que siempre son los otros los caníbales, antropófagos; salvajes, a fin de cuentas. Mientras tanto nuestra infancia convive afablemente con el sacamantecas y ese: «Petra/qué quieres golón/ Petra, huele a carne fresca/ los carneros que te estoy asando son»; y abuelita, qué dientes tan grandes tienes; y aummm, el lobo se comió al cabrito, y al otro cabrito; y la bruja que engordaba a Hansel, para muchos: «Toñito, Toñito, muéstrame el dedito...» Resuenan, en medio, las palabras del evangelista: quien coma mi carne y beba mi sangre vivirá eternamente. Por ello ese cuidado tragicómico de niños para no caer en la Theofagia y morder la hostia consagrada y evitar clavar los dientes en el Cuerpo de Cristo. Salvajes los otros, pero nuestra lengua está repleta de extrañas expresiones: «Te comería a besos», «no lo puedo tragar», y a ese otro, si se descuida, «me lo meriendo vivo»... No debe ser casual que entre las dos guerras mundiales la sociedad comience de manera insistente a ser llamada al consumo –¡qué curioso!– a través de un desecho despreciado por la sociedad, el vagabundo/ hombre anuncio denominado hombre-sándwich. La última reencarnación (Benjamin) de aquel *flâneur* del XIX.

Crecimos inmersos en estas representaciones continuas de la pasión devoradora, mitos y reminiscencias. Dicen que las cuestiones relacionadas con la envidia, la excesiva necesidad de reconocimiento o la avidez encuentran en el lenguaje vulgar su anclaje con la oralidad y el canibalismo.

No parece haber solución de continuidad en nuestro registro simbólico entre los ecos mitológicos de las sociedades primitivas, las narraciones que provienen del ámbito griego, los cuentos y el imaginario popular. Todo ello en demérito del conocimiento del canibalismo real, únicamente asunto del ámbito académico. Los antropólogos protestan con justicia. Se trata una vez más y pese a ellos del rechazo a comprenderlo como «índice» de la cultura del otro. Se contaban historias de caníbales como si realmente se tratara de asuntos de salvajes, como si el canibalismo no fuera una práctica cultural con características propias y variadas. Ceremonias públicas y ritualizadas; deseos de venganza, de apropiarse de las cualidades de las víctimas, deseos de asegurar a sus muertos el acceso al poder supremo; endocanibalismo, exocanibalismo.

«¿Quedan caníbales entre ustedes? preguntaba un joven etnógrafo. Y el jefe responde: No. El último que quedaba nos lo hemos comido ayer».

Sin embargo se insiste en el canibalismo como práctica anclada en tiempos remotos, fantasmas orales arcaicos que llevan consigo la idea de un devorar agresivo De manera no muy ortodoxa, y menos aún respetuosa con las «prácticas culturales» que nos hablan de distintos canibalismos, Freud pensó en un salvaje «en estado puro» que recurre a esta práctica para apropiarse de las cualidades del objeto devorado De ahí que en la comida totémica, los hijos asesinen al padre ¿Nos sentimos identificados con ese almuerzo totémico, en torno al que la horda se reúne? Un exceso incestuoso, aparentemente, demasiado lejano de nuestras prácticas habituales. Excesivamente relevantes tanto el padre como los hijos varones. ¡Qué afición la de estos machos por la carne del Macho grande! Curiosamente, la separación alimenticia entre los sexos se recoge en un itinerario que pasa por África, Australia, Nueva Guinea, Nueva Zelanda...De modo que el hecho consanguíneo no depende tanto de los lazos de sangre como de las comidas compartidas.. No es necesario a estas alturas hablar en términos freudianos de una metáfora, la del canibalismo que navega entre «estructuras edípicas» «sociedades fálicas» y «angustias de castración». Las derivas del gran padre jefe de la horda, el auténtico relevante poder absoluto fálico, a quien los hijos -poco importa la víctima en este encuadre– deben alimentar, se desprenden de las mitologías y las narraciones populares y alcanzan la experiencia cotidiana.

Las comidas eran insoportables, la madre llega incluso a colocar cacharritos de loza cerca de su marido para que, llegado el caso de un acceso de rabia, pudiera reventarlos contra el suelo. Así evitaba los chillidos. Pero no era tanto el vocerío como las historias que ese «dictador de la palabra» repetía sobre sí mismo sin cesar; una y otra vez. Se hacía oír demasiado. Mientras más se engrandecía en ese simulacro, más pequeños se sentían los niños. Un día entre la madre y los hijos se instala la fantasía de cortarle en trocitos encima de la mesa: «Lo desmembrábamos, ¿entiende? Y teníamos tanto éxito al derrotarle, que le devorábamos». Esta vez ningún Saturno desgarraría a los pequeños. Ellos habían decidido erigirse en caníbales.

O pater familias e a criaçao da Moral da Cegonha:Ignorancia real das coisas+falta de imaginaçao+sentimento de autoridade ante a pro-curiosa(sic) (El pater familias y la creación de la moral de las cigüeñas son el resultado de: la ignorancia real de las cosas+falta de imaginación+autoritarismo ante la curiosidad infantil). *Manifiesto Antropofágico,* Oswaldo de Andrade, 1928.

Pasaron los años y la hermana mayor de la familia Bourgeois, Louise, que había optado por la escultura como forma de protección contra el mundo, levanta en 1974, un inmenso «ambiente» en el 112 Greene Street y lo titula *Destruction of the father*. Una cueva de estalactitas y estalagmitas redondeadas, materiales *soft* sin ninguna forma que despuntara. Formas fálicas y maternales a la vez, senos, nalgas, nubes también. Lugar primigenio en doble sentido que se mezcla en nuestro imaginario con esa comida ancestral del Tótem y el Tabú. Sobre el mantel de esta pieza que subtitula *La cena* aparecen protuberancias globulares en látex. Verdadera carne que adquiere ella misma en el Washington Meat Market, en la Novena Avenida de Nueva York, y que posteriormente sumerge en escayola antes de moldearlos en látex

Los visitantes no pueden entrar en el lugar, se quedan a las puertas de una enorme cavidad en semipenumbra, una suerte de *vagina dentata*. Todo era redondeado, húmedo y cálido. Pero siniestro. Era la forma de defenderse de una mujer de 70 años contra aquel recuerdo terrorífico. Años antes había realizado dibujos sobre temas de antropofagia: niños, parientes, fantasmas del ogro/ogresa que se remontan a su infancia. Había otro: la araña devoradora y protectora, la madre.

Maternalización

Quizá sea la cultura psicoanalítica la que ha venido desgranando esas metáforas y referencias que tienen que ver con la oralidad, fase fundamental en la elaboración del yo y que aluden directamente al momento fundacional de la relación del lactante con la madre. Momentos gloriosos como el de la tranquila espera de la satisfacción donde el niño, destetado, busca sustitutos en sus propias manos. Y momentos menos gloriosos y a los que no parece darse tanta importancia, que tienen que ver con la fase sádico-oral y que coinciden con los deseos de morder e incorporar convulsa y agresivamente algún objeto. Estos son los aspectos que más se vierten desde el psicoanálisis a la vivencia, decíamos inconsciente, de esa realidad cultural.

El seno materno, objeto primordial. Jugamos a reemplazar el almuerzo totémico por el amamantamiento, la satisfacción en la succión y las primeras vocalizaciones, que se fundan en la experiencia de la boca vacía, un vacío que se une a los primeros gritos. Llantos que no sólo reclaman, sino también, posteriormente, se constituyen en lenguaje cuando la fonación «llena la boca». Doloroso aprendizaje para una empresa que ocupará toda nuestra vida: llenar de palabras una boca vacía.

Oralidad primigenia, el niño que succiona, la teta primigenia, Y la importancia de una mirada que se establece en ese momento. Una mirada de aceptación y desconfianza: quién acabará por comerse a quién. Boca-Teta, me alimenta, me come, me alimenta, me come...

> Intermitencias como en ese letrero luminoso de Bruce Nauman en el que se entrelazan las palabras *death/eat*. O más bien donde *eat* logra emerger de *death*: **death**.

La madre que en un estadio previo se ha dejado succionar, vaciar por el «vampiro», ahora no se deja morder. Devorar, en última instancia. Ahí están las grandes palabras de la I mayúscula: Interiorización, Introyección, Incorporación, Identificación. Más tarde, supuestamente destetados, vuelven los fantasmas. Y en lugar del seno, se instalan los fantasmas de incorporación canibalista.

Estamos ante una «maternalización» de mitos y ritos, la cultura en última instancia ha de someterse a una muy especial cultura: la de las pulsiones primarias. Pérdida del objeto, teta primordial perdida: destino ineluctable de toda humanidad. El deseo de incorporar al otro recorre las leyendas míticas, místicas y amorosas en la tradición cultural sin necesidad de acudir a la terminología psicoanalítica: devorar el objeto de deseo supone la destrucción previa y la anulación de toda distancia, es decir de toda consideración de «lo otro». La esperanza de una identificación plena pasa entonces por la incorporación:

> La identificación es, además, desde un principio, ambivalente, y puede concretarse tanto en una exteriorización cariñosa como en el deseo de supresión. Se comporta como una ramificación de la primera fase, la fase oral de la organización de la libido, durante la cual el sujeto se incorporaba al objeto ansiado y estimado, comiéndoselo, y al hacerlo así lo destruía. Sabido es que el caníbal ha permanecido en esta fase: ama a sus enemigos, esto es, gusta de ellos o los estima para comérselos, y no se come sino a aquellos a quienes ama desde este punto de vista. Sigmund Freud: *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921).

Una vez en nosotros no solamente conservamos las bondades de lo devorado, sino que establecemos un vínculo sin solución de continuidad, una apariencia de lugar primigenio en el que no se conoce la escisión. El modelo alimenticio es en este sentido el lógico a seguir. Del maternal «te comeré a besos» se pasa a las relaciones sexuales. Identificaciones entre comida y cópula, confusiones y violencias, más a ras de tierra, que han hecho las delicias del erotismo *bataillano* y de buena parte de sus amigos surrealistas.

Melancolía

La gran boca, como órgano cognitivo, avanza en nuestras representaciones. Aprendimos con la mano en la boca y vivimos nuestros duelos inmersos en esa relación oral-canibalística. Ummmm, también el olfato, órgano indispensable del duelo, de la pérdida, Oler como forma de retener, volver a tener, interiorizar, impedir que aquello vuelva a desaparecer. Si es así, será conmigo. Ojos/Boca. Devorar. Retener. Interiorizar. Consumir. Los tres aspectos que Freud distingue en la relación oral canibalística: el amor bajo forma de deseo de aprehender el objeto amado, la destrucción que –inevitablemente– acompaña a su consumo (¿consumación?) y la apropiación de las cualidades del objeto.

Santamente se «consuma el matrimonio». Precozmente se preparan los cuerpos a la empresa. Todo un imaginario del delirio amatorio se asienta sobre esos golpes de los cuerpos en lucha. No hay más remedio que reemplazar la teta primigenia, de manera que la actividad amatoria, oral, sádica, destructora, caníbal, trata (¿en vano?) de incorporar el objeto perdido. Los cuerpos del deseo se despedazan como fase anterior a la devoración. Decía Dalí, en su caos blando y glandular, que las mandíbulas eran el instrumento más filosófico que el hombre poseía. De manera que la belleza «será comestible o no será». Dalí y sus amigos se fascinaron con la gran devoradora del «después», la santa teresita, la mantis religiosa cuyas costumbres fueron estudiadas por el naturalista J-H Fabre: «¡Ah, las feroces bestias. Se dice que los lobos no se comen entre sí. La mantis no tiene este escrúpulo; ella devora a su pareja (...) Posee el equivalente de la antropofagia, ese espantoso defecto del hombre». Espantoso defecto que encontraron en las «atrocidades conyugales» «orgías» y «amores trágicos» con los que Fabre define las costumbre de estos ortópteros una ocasión perfecta para dar rienda suelta a sus amores «locos».

Locos o no, persiguen conjurar la ausencia, la separación y la discontinuidad características de una existencia ordinaria. En la furia amorosa (Bataille) está en juego el sentimiento de una posible continuidad que sólo se vislumbra en el ser amado. Pero ¿qué mejor estrategia para asegurar la continuidad entre dos seres que esa posesión por medio de la devoración? Promesa ilusoria, pues al devorar nada se retiene del otro.

Objetos más fuertes que el yo; constancia de una melancolía: abolir el objeto y al mismo tiempo incorporarlo. Así que no es de extrañar que se haya ligado la melancolía al estadio oral o canibálico de la evolución de la libido.

De manera que recabamos en la noción de melancolía ligada a la incorporación y a su través volvemos a nociones ancladas directamente en la

cotidianeidad vivida. Dos años después de *Tótem y Tabú*, Freud reconoce estos aspectos en «Duelo y Melancolía». Devorar ¿cuándo? El canibalismo siempre en estos casos habla de pérdida, de privación, de separación. Perder el objeto amoroso supone una renuncia, una distancia. Negarlo significa entrar de lleno en el juego fantasmático del canibalismo. Devorar agresivamente, hacer desaparecer, aniquilar más bien. Único modo de conjurar la angustia de la separación en su doble sentido: separarse de y estar uno mismo separado, troceado, hecho trizas. Único modo de volver a ese mundo fetal perdido donde todo era uno y no había ni dentro ni fuera. Así, la melancolía no sería tanto la reacción regresiva a la pérdida de un objeto cuanto la capacidad alucinatoria de mantenerlo vivo como objeto perdido.

Saturno devora a sus hijos en el cuadro de Goya. Es posible que las estructuras míticas sufrieran un desplazamiento, pero por la misma época los *Archivos Generales de Medicina* o los exámenes de procesos criminales franceses refieren casos de «ogros»melancólicos. El caso es que entre los menesterosos la hambruna disloca la razón para dar paso a casos de auténtica antropofagia, calificada por los médicos en muchas ocasiones como estados «horriblemente melancólicos». Mucho antes del Saturno devorador encontramos en Goya imágenes más crueles. Así *Mala mujer,* ese dibujo de tinta sobre papel que realiza entre 1801-1803, anticipa los casos vistos en los tribunales franceses.

El canibalismo se repiensa en las teorías y el arte de los últimos años ya que es algo que atañe a preocupaciones tan recurrentes en las prácticas artísticas como los problemas de identidad, yo, el otro, las proyecciones narcisistas, y entre ellas cuestiones de distancia: interior/exterior y cerca/lejos. Tampoco es casualidad que la palabra abyección (Kristeva) planee por las obras y los discursos de las artes plásticas. Un concepto, el de lo abyecto, que se codea en las tesis levantadas en su nombre por lo informe (Bataille), lo «heterogéneo», lugar en el que irrumpe aquello imposible de simbolizar, la «heterología», ciencia de lo que no se puede recuperar, ciencia que se dedica a aquello que es improductivo: inmundicias, desechos, excrementos...

Palabras que coexisten también con el registro de Lo Real en Lacan, en el que está presente la idea de una realidad psíquica, de un deseo inconsciente, una pérdida imposible de recuperar y, sobre todo, de simbolizar. Y en medio, el sexo femenino como terrorífica cabeza de Medusa, duda fundadora, origen y fuente.

Estos conceptos, de puntada en puntada, van organizando en su recorrido arbitrario unas prácticas que parecen querer despojarse de la mediación;

unas actitudes a las que les molesta ese «estar en lugar de» del símbolo, o se alejan de los desplazamientos de las metonimias. Como si pretendieran presentar en una inmediatez inalcanzable la parte menos nombrada de nuestros procesos psíquicos. ¿Cómo se logra traer a la representación –en las obras plásticas– esa realidad fenoménica inmanente a ella y, por tanto, imposible de ser simbolizada?

Lo abyecto tiene en la comida parte de su meollo. Asco y vómito.

Revisamos las identidades, dudamos de los sujetos excesivamente fuertes, no hablamos desde el punto de vista filosófico. El sujeto se desmorona realmente: a los cuerpos inconsistentes de la hambruna tercermundista se ha venido a añadir el derrumbe de los cuerpos afectados por el Sida. Mientras tanto, la pareja anorexia/bulimia ocupa en los países desarrollados los lugares desde donde observar la cloaca por la que se pierden los cuerpos desechados por la sociedad del bienestar.

En este sentido la bulimia, al margen de otros factores clínicos, se tiende a ligar con los fantasmas asociados a la oralidad. Incorporación simbólica del objeto materno y de un devorar destructivo, canibalístico, que pretende solucionar de ese modo la angustia del vacío. Regresión a un estadio pregenital o somatización de una defensa contra la angustia. Engullir no es sino una forma de devorar que no deja rastro. No pasa a la sangre. Como Cronos y Zeus (falsos caníbales) que acuden al mismo procedimiento, deglución (katapineîn), pues no se trata de devorar miembro a miembro, sino de engullirlo vivo.

Entre la inmundicia de *Sin título #175*, recuerdo unas gafas de sol en las que se refleja el rostro de la artista. Se trata de una de las obra de vómitos y detritus de Cindy Sherman:

«Tanto he devorado que he llegado a una antropofagia de mí misma. Me ha rechazado el interior y me ha de-vuelto. Estoy de-vuelta en imagen pues aún existo en un espejo. Soy puro reflejo partido. De manera que ese sin título acaba siendo exactamente las imágenes de llegada más pertinentes. La sociedad me ha dejado sin imagen de mí misma, también me ha arrebatado el cuerpo. Aún más, siempre queda un resquicio desde el que retornar. Mi imagen en un cristal de unas gafas de sol de playa, entre toallas y otros artilugios y entre la eyección de mí misma».

Ausencia de plenitud en ese reencuentro. Trabajo en balde. El trabajo de la anorexia es más tajante: desaparecer para volver. Morir como una forma de regresar al seno materno, a la unión primigenia. Lo que me inquieta es ese retorno del sujeto en forma de reflejo, en medio del vómito, inhóspita presencia del resultado de una operación devoradora sin resultados. Castigo de Sísifo. Una y otra vez sin conseguirlo. Evacuación, Eyección de un

si mismo hecho pedazos y tan distante como para ser percibido únicamente de modo imaginario, en un espejo, como otro.

Lleva Cindy Sherman, desde finales de los 70, intentando engañar a la mirada de un poder antropófago que construye la imagen de la mujer. Comienza en sus fotogramas cinematográficos presentando al sujeto como imagen: ven pero son vistos. Mirada que puede proceder del afuera pero también del adentro. Soy/no soy quien imagino ser, así también en las imágenes de la historia del arte en las que se introduce, desposeyéndolas de su carácter ideal; y ahí llegamos a hacer que la imagen de la mujer, las peticiones que la sociedad le hace, queden disueltas en una serie de fotografías de vómitos y detritus.

Más que disuelta, la mujer se «vuelve del revés» Recuerdo a medias las palabras de un texto de Lygia Clark a principios de los setenta: «Me ahogo, intento vomitar todo mi interior, girarme del revés». Por entonces Kristeva no había escrito su transcendente librito sobre la abyección. Y ahí llegamos a las escenas del horror al cuerpo (materno), un cuerpo extrañado que llega hasta la abyección (el no ser ni sujeto ni objeto) dándose ese no ser la mano entre lo que no éramos anteriormente al nacimiento, hasta el no ser después de muertos, el cadáver. Cadáveres y monstruos pueblan las fotografías de sus abyecciones nocturnas.

Re-vuelta de los otros

En las prácticas sociales no parece que estemos cerca de suscribir el *Manifiesto antropofágico* de Oswaldo de Andrade, publicado en el número primero de la brasileña *Revista de Antropofagia,* mayo de 1928, quizá influido por la revista *Cannibale* que publica mensualmente desde 1920 Francis Picabia «con la colaboración de todos los dadaístas del mundo». Sin embargo, el tono de su manifiesto comienza de modo ilustrado: «Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente». Como «otro» reivindica la lengua indígena *–Tupi or not tupi, that is the question–* justamente el año 374 de la *Deglutiçao* del obispo Sardinha.

Recordemos el interés por abolir la lógica cartesiana, la metafísica; que imperen las leyes del inconsciente, el matriarcado del manifiesto de Andrade de 1928. La reivindicación de la antropofagia como valor cultural fue una provocación para la sociedad brasileña de entonces. «Antropofágico=un tipo de relación entre el mismo y el otro que es simétricamente opuesto a lo que predomina en las costumbres de nuestra civilización».

Incorporación en el organismo social de todo aquello que es objeto de exclusión, de rechazo...

Contra la realidad social, vestida y opresora, evidenciada por Freud, una realidad sin complejos, sin locura, sin prostitución, sin prisiones, la del matriarcado de Pindorama.

La del matriarcado de Pindorama...

Vuelvo a recordar, a evocar más bien algún escrito, de principios de los setenta, de Lygia Clark en el que alude a una boca que expulsa los fluidos, la baba/informe, el interior de sí, memoria de lo arcaico.

De la misma época es su pieza: *Baba antropofágica.* Ella misma la explica en carta a Helio de Oiticica de 6 de julio de 1974:

> «Una persona se estira en el suelo. Alrededor suyo los jóvenes que están arrodillados se ponen en la boca un carrete de hilo de varios colores. Empiezan a estirar con la mano el hilo que cae sobre la persona acostada hasta vaciar el carrete. El hilo sale lleno de saliva y la gente que lo estira empieza a sentir simplemente que está estirando un hilo, pero en seguida tiene la percepción de que está tirando el propio vientre hacia el exterior(...) Después las personas se enzarzan con esa baba y ahí empieza una especie de lucha que es el *défoulement* para romper la baba, acto realizado con agresividad, euforia y alegría e incluso dolor, porque los hilos son demasiado duros para ser rotos (...). Otras experiencias que llamo Canibalismo: el grupo come con los ojos vendados en el vientre de un joven acostado...»

Esta acción se lleva a cabo en un curso sobre comunicación gestual en la Sorbona. Se trata de una creación colectiva. No tiene sentido la figura del espectador.

Veinticinco años más tarde la artista cubana Tania Bruguera busca en parámetros vecinos. Así lo demuestran sus acciones como *El Cuerpo del Silencio* donde permanece desnuda rodeada de carne de carnero que simula devorar. Cuerpo en Silencio. En otros momentos había permanecido en su casa, un barrio muy popular, comiendo tierra. No hay duda de que sus vecinos comprenden esas instancias devoradoras. Tampoco cabe la figura de un espectador distante. Sólo «los salvajes» son capaces de gestos desesperados: comer tierra, montarse en una balsa, desear la libertad y la felicidad.

Más allá de los juegos con la oralidad en los que se enreda nuestro imaginario pulsional, parece primar en la sociedad una cierta idea de *Antropoemie* (Lévi-Strauss) (*emein=vomitar*), todo lo exterior a mí es malo. Eyección, por tanto. Falsos caníbales, como Zeus o Cronos que únicamente, como dioses soberanos, engullen a sus adversarios para preservar su poder.



Miralda: *Wheat & Steak* (1981)

Comer o no comer

Darío Corbeira

Introducción

Las diferencias sociales se hacen evidentes cuando se estudia lo relativo a la comida y la alimentación. A lo largo de la historia, mientras unos pocos destinaban parte de sus dineros al lujo y goce sensorial de la buena comida, los más se podían dar por contentos con poder llevarse algo a la boca. Comer o no comer era la cuestión, más que filosófica, de supervivencia, a que se encontraba abocada gran parte de la población, y ante necesidades primarias las cuestiones del gusto quedaban relegadas para el común de los seres humanos: eran potestad de las clases acomodadas. Fueron los poderosos quienes pudieron dedicarse a cultivar su sentido del gusto y a gozar de los mejores ingredientes y las preparaciones más exquisitas de un arte, el gastronómico, que se fue construyendo y creando un lenguaje y sistema propio a lo largo de los siglos.

El Renacimiento –y los momentos previos que preparan su llegada–, es aquí, como en la mayoría de las disciplinas humanas, la época que supone un cambio fundamental en la actitud del ser humano ante la vida, y la base teórica y formal sobre la que se sustenta lo que después vendrá. Será el arte el instrumento que habrá de informarnos de las diferencias en la comida a lo largo del tiempo. Si a partir del Renacimiento los mejores medios para conocer la relación del ser humano con los alimentos serán los bodegones –y también los cuadros en que la temática culinaria aparece de modo complementario–, en un primer momento, en la transición de la Edad Media al Renacimiento, será en los grabados de los libros en que se describen los diversos oficios, junto con otros como los libros de horas con numerosas miniaturas de tema gastronómico, tanto de índole sacra como secular, donde hallaremos imágenes valiosas para entender las diferentes actitudes hacia la comida por parte de las clases sociales –*Libro de Horas* de Catalina de Cleves, (Holanda, 1440), de Jean Dupré (1488-1490), Da Costa (flamenco, 1515).

Si bien las cosas de la comida aparecen en la historia del arte occidental de forma subsidiaria a temas religiosos, –temática que continuará a lo

largo de los siglos, cuyo ejemplo por antonomasia es el topos de La Última Cena, ya en la Edad Media aparecen representaciones de aspectos completamente diversos relativos a la comida y desvinculados de lo religioso: desde oficios como vendedores, cocineros en la cocina con sus asistentes, mayordomos, sumilleres y coperos, trinchadores al servicio de los señores, hasta las fiestas y banquetes reales y, secundariamente, las comidas del pueblo llano, que vemos en dibujos y grabados de libros y en tapices. Así el *Tapiz de Bayeux* (finales del siglo XI) muestra tanto escenas de trabajo en la cocina por parte de cocineros y sirvientes, como de la comida de los señores en la corte de Guillermo de Normandía. Aún en la Edad Media se escriben libros dedicados a ensalzar el lujo y abundancia de los festines reales, como el *Convite de Jaime I* (1267), *Le Viandier de Taillevent* (Francia, siglo XIV), de Guillaume Tirel, escrito por Taillevent, jefe de cocina de Carlos V de Francia (en la Biblioteca Vaticana), o *Das Buch von guter Spise* (hacia 1345 a 1354), de Michael de Leone, al servicio del Arzobispo Würzburg, incluyéndose miniaturas que muestran todo el lujo de las grandes fiestas de los señores a que se dedican (*Les trois riches heures du Duc de Berry*, Francia, siglo XIV). El motivo del banquete de reyes y gobernantes se retrotrae a figuras del pasado, como en la escena de las bodas del Rey David (Manuscrito de Pedro el Lombardo, siglo XII).

Es en el Renacimiento cuando las cuestiones de la comida son objeto de gran interés, siendo Savonarola autor de un *Libretto de tutte le cose che simagnano* (1450-52) que alcanzó gran difusión, siendo impreso en castellano en 1500 (*Regimiento de sanidad de todas las cosas que se comen y beben*) incluyendo grabados. *De Honesta Voluptate et Valetudine* (Italia 1475) de Bartolomeo de Sacchi, apodado Platina, es considerado como el primer libro de cocina impreso en el que se escribe sobre el buen comer, signo de distinción de la nobleza. La sofisticación está destinada a los paladares más exquisitos, los de los reyes, nobles y alto clero, y queda patente en recetarios como el *Libre del Coch*, o *Libro de Guisados de Ruperto de Nola*, cocinero del rey Hernando de Nápoles, escrito hacia 1477, con numerosas ediciones desde 1520 en catalán y castellano y que habría de influir sobremanera en los publicados en España con posterioridad, en cuyos grabados se muestra el boato del servicio a reyes y señores, o el *Banquete de Nobles y Caballeros*, de Luis Lobera de Ávila; (Alcalá de Henares, 1542). La confitería será una de las cumbres dentro de esa sofisticación, llegando Felipe II a apreciar grandemente el trabajo de sus confiteros y a surtirse de dulces de Toledo, siendo durante su reinado cuando se imprimen en Alcalá (1592) los *Quatro libros del arte de la confitería*, del confitero toledano Miguel de Baeza, y al poco el *Libro del Arte de cozina*, de Diego Granados

Maldonado (Madrid 1599). Cocinero de Felipe II y Felipe III fue Francisco Martínez Montiño, cuyo libro *Arte de cozina, pastelería, vizcochería y conservería* (sic) se edita en Madrid en 1611 como reacción al anterior. Ambos alcanzarán diversas reediciones y serán de gran influencia en las cocinas de los nobles (Montiño) y de los conventos (Granados) en siglos posteriores.

Las grandes comidas y fiestas de los poderosos contaban con un elaborado ritual en el que la estructura social jerarquizada se hacía patente. Eran asimismo actos de ostentación del poder político y económico, mediante la abundancia y el exceso, pero también por el exotismo de muchos de los ingredientes, tanto las valiosas especias de Oriente para los aderezos, como las frutas y verduras exóticas cuyo cultivo llegó a Europa tras el descubrimiento del Nuevo Mundo y la aparición de un gusto cada vez más refinado en las preparaciones culinarias, y del que darán cuenta los recetarios que comienzan a aparecer en el Renacimiento. El ritual y el lujo se manifestaban también por la organización estética de los manjares: los arreglos y centros de mesa constituirán una especialidad en sí misma que llegará a sofisticaciones como las producidas por Thormire en Sèvres en el siglo XIX, mientras que la *table dormante*, en la que se sitúan y preparan los alimentos en las proximidades de la mesa de los comensales –con representaciones en grabados de la Baja Edad Media y Renacimiento–, será una de las fuentes que inspirará la representación pictórica de los alimentos en los bodegones. El banquete une al arte culinario el disfrute de los arreglos de mesa, la actuación de músicos y el entretenimiento de cómicos en una yuxtaposición de goces sensoriales.

Se escriben e imprimen libros sobre las diferentes misiones de los sirvientes que se ocupan de las diversas labores relativas a la cocina y la mesa para grandes señores, libros en que se describen la buena práctica del arte de trinchar (*Arte Cisoria*, del Marqués de Villena, hacia 1423), o dedicados a trinchadores de prestigio, como *Il Trinciante di M. Vicenzo Cervio* (Cardenal Farnesio), Venecia, 1604, ilustrados con grabados en que se pormenorizan estas actividades. *Opera* (1570), de Bartolomeo Scappi, cocinero del Papa Pío V, con grabados de excelente factura. Los abastecedores de reyes no pasarán desapercibidos, como aquel Pedro Rico (el choricero salmantino de Carlos IV), representado en compañía de embutidos y jamones de Salamanca en un tapiz de los Bayeu en El Escorial.

El refinamiento de las maneras se hace palpable con el uso del tenedor que ya está generalizado en España entre la clase dirigente a fines del siglo XVI, como testimonia el *Quijote* –se conservan un conjunto de tenedores de Carlos V y en cuanto a Felipe II en el cuadro de Sánchez Coello *El Ban-*

quete de los Monarcas (Museo Nadorowe de Varsovia) aparecen rey y reina comiendo delicadamente con tenedor y servilleta.Con el patrocinio o bajo el amparo de reyes y señores, se escriben libros de medicina y botánica que incorporan aspectos dietéticos, culinarios y alimentarios, como es el caso del *Theatrum Sanitatis*, Italia 1400, o las diferentes versiones del *Tacuinum Sanitatis in Medicina*, tanto manuscritas (como la italiana de 1390-1400, o la alemana del siglo XV), o impresas (como la editada en Verona en el siglo XVI), con sus correspondientes grabados. En España destacan el *Régimen de Salud* de Arnaldo de Vilanova, los *Dioscórides* de Andrés Laguna (impreso en Amberes en 1555 y en Salamanca en 1566, con excelentes grabados coloreados) y de J. Jarava (1557), el *Aviso de sanidad que trata de todos los géneros de alimentos*, de Núñez de Coria (1572), el *Libro del régimen de la salud* (Valladolid, 1551) de Luis Lobera de Ávila. Felipe II llegó a enviar a su médico Francisco Hernández a una expedición científica al Nuevo Mundo fruto de la cual serían los libros en que describe los animales y plantas de Centroamérica y sus cualidades alimenticias y usos médicos, con estampas que llegarían a decorar el comedor real.

Si la comida y el banquete son representados en ocasiones como uno de los premios y goces celestiales (*Libro de Horas* de Jean Dupré (1488) donde vemos a Lázaro siendo servido en el Cielo), el banquete aparece también como símbolo de la vanidad mundana en obras de carácter moralizante, como en uno de los grabados de la *Danza Macabra* de Hans Holbein, donde el Rey es servido en plena comida por la Muerte, figurando en la misma escena motivos secundarios propios del género *Vanitas*.

El cuanto al clero, habría que diferenciar bien por una parte entre monjes y monjas y por otra entre la frugalidad tradicional de órdenes como trapenses, cartujos y carmelitas, y la buena dotación de manjares escogidos de órdenes de élite como los jerónimos. Por lo general los monasterios solían estar bien abastecidos y de ellos dependían a menudo extensos territorios que aportaban sus productos y tasas de arriendo. La pintura española cuenta con numerosos ejemplos desde la *Cena de San Benito*, de Juan Rizzi, al *Milagro de San Hugo*, de Zurbarán o *La Cocina de los Ángeles*, de Murillo.

Ya en el Renacimiento aparecen las primeras referencias a la comida en la intimidad familiar de la pujante clase burguesa flamenca, como en algunas miniaturas del *Libro de horas* de Da Costa (1515), que avanzan las pinturas de la misma temática en los Países Bajos. No tarda en surgir la exaltación pictórica de esa clase emergente, en un principio de forma más o menos modesta, por ejemplo, en la *Acción de gracias* de Anthonius Claessins, 1538-1613, en la cual una familia acomodada figura a la mesa, trajeada pero sin una gran ostentación de manjares, como corresponde a la moral

calvinista de su contexto. Se irán pintando escenas de comida de burgueses adinerados y bodegones para un emergente mercado artístico. La exuberancia de algunos de ellos será todo un programa de la capacidad adquisitiva de sus propietarios. La diferente adscripción social de sus primeros propietarios se puede casi adivinar comparando los bodegones de Juan van der Hamen (1591-1631) con los de Joris van Son (1623-1667).

En paralelo con la pintura discurre la literatura gastronómica: a pesar de obras como *Le Ménagier de Paris* (escrito hacia 1393 por un «burgués parisino»), que enseña la buena administración del hogar incluyendo un amplio al arte de la cocina, habrá que esperar a la extensión de la imprenta para que se publiquen libros de cocina concebidos para el uso de la clase burguesa, más que de la realeza o nobleza, siendo *A Proper Newe Booke of Cokerye* (anónimo publicado en Londres hacia 1545) uno de los primeros, alcanzando popularidad en ese siglo y reimprimiéndose en diversas ocasiones. Con el tiempo cada vez más personas podrán adquirir libros, y éstos se escribirán ya acordes a un público más amplio. Ése será el caso del *Nuevo Arte de Cocina*, de Juan de Altamiras (1745) o del *Arte de Repostería*, de Juan de la Mata (Madrid, 1747).

Tras las imágenes medievales de comidas del pueblo llano (ejemplo: escenas de campesinos almorzando durante una pausa en el trabajo, *Biblia Maciejowski*, siglo XIII), las modestas comidas y ocasionales festines de las clases menos favorecidas aparecen ilustrados en estampas de libros tan difundidos en su época como los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer: la *Cena de los Peregrinos en la posada The Tabard* (de la edición de 1484 de William Caxton), y *Otras escenas* de la edición de 1526 (de Richard Pynsons). Numerosos obras, desde los bodegones modestos de Luis Meléndez (1716-1780) con frutos populares, higos, etc. y silvestres como madroños (Museo de Pinturas, Monasterio de El Escorial) cuadros y cartones para tapices del flamenco David Teniers, muestran escenas cotidianas y festivas de campesinos comiendo y bebiendo, con los alimentos a que estaba abocado el pueblo llano, frutos de la agricultura y de la recolección, como las coles y boletus (motivo infrecuente en la pintura) que figuran en un tapiz del Palacio de los Borbones, en El Escorial, alimentos que procederán de los lugares donde habitan y ajenos al exotismo y al refinamiento, y que las gentes adquirían por medio de los obligados (comerciantes que realizaban el abastecimiento en las poblaciones) y mercados. El trueque y la venta callejera de diversos productos estaba a la orden del día (Velázquez: *La vieja frutera*), consecuencia de las economías de subsistencia de los menos pudientes. Las comidas del pueblo eran en gran parte ricas en grasa y pesadas, a las que se añadían verduras de la temporada y los productos de sus reducidas

huertas y corrales quien los tuviera, siendo el pan sin refinar ingrediente fundamental de la dieta; la caza era potestad de los señores y era muy perseguido el furtivismo. Velázquez nos muestra también las costumbres alimenticias del común de la población en el Siglo de Oro en cuadros como *Vieja friendo huevos*. La humilde comida era suficiente motivo de alegría y satisfacción para muchos (Murillo: *Niños comiendo fruta*).Quien no tiene más remedio depende de la caridad pública o eclesiástica, tal cual nos muestran las escenas pías de santos dando de comer a los pobres, como en el libro *La Vida de San Luis* (París, siglo XIII), miniaturas como *Biblia Maciejowski* (siglo XIII) y cuadros con el tema de San Diego dando la sopa boba a los pobres (con numerosas versiones, como la pintada por Murillo, o el anónimo del siglo XVII del Monasterio de El Escorial).

Ya en el final del siglo XX encontramos una obra que retoma singularmente aquella temática: con su comedor para menesterosos presentado por Isidoro Valcárcel Medina en Madrid: *Espacio de Interferencias* (Círculo de Bellas Artes, 1990), instalación de crítica social en la que se servía diariamente la comida económica en una réplica de comedor de caridad, –obra en el otro extremo del espectro en el que se situarían los gordos pequeñoburgueses y anodinamente felices de Botero.

Con todo, en la actualidad las obras de arte no inciden tanto en la problemática comida-clase social como en la del hambre en los países no desarrollados (Alfredo Jaar), al tiempo que también podemos ver obras que trabajan sobre el ámbito social y que han empleando la comida, desde los restaurantes de artistas y de grupos de artistas: –*Food* (Gordon Matta-Clark), en Nueva York durante los setenta, o el bar *Kneipe* de Günther Uecker, Daniel Spoerri y otros artistas también en los setenta (con reproducción parcial en el Kunstmuseum de Düsseldorf)–, a los grandes desfiles y banquetes con comida coloreada de Miralda (en el contexto de la sociedad del espectáculo), las obras de Félix González Torres con caramelos a disposición del público, o los aún más recientes trabajos de Rirkrit Tiravanija donde podemos reencontrar la comida como celebración festiva y popular.

El proyecto «comer o no comer» (Centro de Arte de Salamanca, 2002)

Las relaciones del arte con la comida, los alimentos y la gastronomía en su imbricación con el desarrollo de las sociedades y sus tiempos, es algo que, en lo que concierne al arte de nuestro tiempo está pendiente de estudiarse, exhibirse y evaluarse en su especificidad. Excepción hecha de las

naturalezas muertas, que al constituir un género dentro de la historia de la pintura posterior al Renacimiento, con su lugar correspondiente en el eficaz y arbitrario orden académico, han poseído y poseen un amplio historial y material científico acompañado de un muy importante aprecio social, el resto de las relaciones del arte con la comida sigue siendo un hueco a investigar. Sin duda fuera de la mencionada especificidad, dicha relación se menciona y se evidencia en cualquier tratado o exposición de carácter temático o evaluador, pero siempre dentro de la generalidad del estudio de las costumbres o la inmediatez de lo cotidiano.

Desde los orígenes del proyecto moderno hasta las más recientes convocatorias de las grandes exposiciones podríamos visualizar un camino, tanto conceptual como formal, en el que dichas relaciones cobran entidad. Fruto de la profunda sima que la aparición de los modernos medios de reproducción y difusión de imágenes ocasionó en el compacto mundo de las artes visuales, en tanto que medios de representación, la modernidad ha recorrido un siglo largo y complejo en el cual lo cotidiano ha sustituido, poco a poco, a los grandes mitos del clasicismo. Desde Marcel Duchamp y las primeras vanguardias, hasta nuestro presente, lo cotidiano como tema y lugar no ha dejado de crecer en el arte del último siglo; entre el arte y la vida, el arte contemporáneo ha tratado de redefinir su papel y su relación con el espectador como receptor de su discurso. Y es al amparo de esa redefinición donde la alimentación y sus características y consecuencias (comer, beber, degustar, digerir, metabolizar) aparecen simultáneamente con todas las funciones materiales e intelectuales de las sociedades modernas. Pero esa especificidad, toda vez que en un largo y corto periodo de tiempo a la vez, el que va de la lucha heroica por los alimentos en las coordenadas históricas anteriores al capitalismo industrial hasta la sobrealimentación de las sociedades económicamente avanzadas, ha pasado por múltiples e irrepetibles etapas de desarrollo, estudio, formalización literaria, etc., ha necesitado en estos tiempos un lugar de investigación, estudio, exposición y recapitulación que la pueda situar en un marco de consideración intelectual y artístico acorde a los tiempos de lo temático como paradigma.

Es por ello, entre otras cuestiones, por lo que se planteó *Comer o no Comer*, en la certeza de que el arte y los alimentos constituyen una relación específica que, sin llegar a construir un género en una época, la nuestra, de ausencia de géneros, merece ser considerada desde una igualdad de roles en tanto que material a estudiar, dando protagonismo al lugar de su y nuestro encuentro en las relaciones que hacen posible la experiencia estética.

Dada la extraordinaria importancia que la lucha por la consecución de los alimentos ha tenido y tiene en el desarrollo histórico, éstos, aún antes

de existir el arte como tal, han aparecido en todas las creaciones artísticas de las diferentes culturas. Hacer o tratar de hacer un acercamiento a tan vasto territorio excede las intenciones del presente proyecto, si bien comenzamos nuestra investigación en los tiempos de cambios sociales, los del fin de las formaciones medievales y el comienzo del Renacimiento, y lo finalizamos en el comienzo del nuevo milenio.

1. Artificios Vivos

Artificios Vivos es un proyecto que arranca con obras hechas desde mediados del siglo XVII y finaliza con otras de los últimos años del siglo XIX. Se inicia por tanto en tiempos de consolidación de formaciones económicas y políticas posteriores al feudalismo y germen de las posteriores formaciones basadas en modos de producción premodernos. Son tiempos en los cuales las rígidas formas artísticas del sistema figurativo del Renacimiento, en los estertores del arte de la Contrarreforma, comienzan a ser atacadas por artistas aislados como Poussin o Velázquez y por la original dinámica del arte desarrollado en los Países Bajos. Dicho sistema figurativo se va a mantener en pie hasta bien entrado el siglo XX, y dentro de él pretendemos recorrer más de 250 años de viaje a través del arte y su relación con los elementos que constituyen y se relacionan con la alimentación. Finaliza con la consolidación del discurso impresionista, el basamento de un estilo que, aun sin pretenderlo programáticamente, ponía sobre la mesa del arte la discusión del antedicho sistema figurativo Renacentista, mediante su nuevo planteamiento de la luz, el color y el espacio en el territorio de la pintura.

Artificios Vivos es una exposición en la cual se quiere trabajar con el concepto de Naturaleza Muerta, dándole la vuelta y respetándola, si cabe, en una misma operación de acercamiento, investigación y reflexión.

Si bien esta extendido y generalizado que las naturalezas muertas, como género, aparecen a mediados del siglo XVII en los Países Bajos, no deja de ser menos cierto que ya a principios de dicho siglo se daban ejemplos, refinadísimos por cierto, en Italia, España y Holanda, sin la menor conexión entre ellos.

Las naturalezas muertas, o los bodegones, son un producto de las discusiones teóricas que se producen en las más avanzadas ciudades europeas bajo el paraguas de la ortodoxia renacentista; producto refinado y sintético que se formula como respuesta a la demanda de una clientela laica y autosatisfecha en tiempos de bonanza económica. Si bien hay datos de su existencia como género, al igual que el paisaje, en las culturas clásicas, es en

el alto Renacimiento y con el posterior aval de las academias cuando las pinturas de bodegones adquieren la carta de naturaleza que las ha trasladado hasta nuestros días. Que las academias las situaran en lo más bajo de su consideración moral y profesional se vio acompañado por un éxito de imagen entre los coleccionistas y el pueblo llano como jamás ningún otro apartado pictórico ha tenido nunca.

Pero las naturalezas muertas no hacen sino imitar la naturaleza a través de artificios y escenarios; naturalezas, por tanto, vivas en un contexto de creciente mirada a la vida cotidiana, a lo más cercano, urgente y necesario, la comida, en su presencia, su ausencia, su belleza y sobre todo, en la profunda alegría y satisfacción de sus usuarios. *Artificios vivos*, por tanto, en una ceremonia de representación en la cual cada personaje sin mácula de inocencia se representa, representa y se ofrece a un mundo que apura una idea de Dios atávica y caduca, para abrazar un laicismo emergente, hedonista y centrado en los avatares del día a día.

Artificios Vivos es una muestra que pretende construirse sobre una mirada transversal sobre las relaciones del arte y la alimentación más allá de los bodegones y los cuadros de género; una mirada que atraviesa tres siglos de historia, arte, política y economía con los alimentos como protagonistas, pasando por encima y por dentro de clasicismo, barroco, caravaggismo, romanticismo, neoclasicismo, realismo y, finalmente, impresionismo, para ofrecer una visión abierta y multifocal del arte desde la perspectiva de nuestro tiempo.

Las obras y los autores dependerán de la disponibilidad pero, en cualquier caso, pensamos en obras y autores que refuercen el sentido de la mirada antes mencionada más que en una relación de imprescindibles. Obras y autores que, en un juego tautológico de representación dentro de la representación, puedan ofrecer un relato de conjunto que narre la historia de lo cotidiano: desde el cultivo, la recolección y cría de los alimentos, con sus protagonistas, pasando por la puesta en mercado de los mismos, hasta su manipulación, transformación y cocinado, hasta llegar a la puesta en escena final, la celebración del banquete, o en su defecto, pensemos en los comedores de patatas de Van Gogh, en lo lúgubre y mísero de su ausencia.

2. *Estados de Ánimo*

Estados de ánimo es la segunda exposición del proyecto marco *Comer o no comer*; toma su título de la célebre frase de un artista al tratar de definir qué era Dadá, el movimiento de ruptura de los códigos del arte surgido

en la convulsa Europa de 1910. Ahí situamos el centro ideológico de la muestra que proponemos. Decimos centro ideológico pues entendemos que Dadá, aun con sus rotundas contradicciones, representa perfectamente bien las coordenadas del arte en un siglo que se resiste a acabar en sí mismo y en la larga marcha de rupturas lingüísticas que lo han acompañado.

Cronológicamente comienza en la última década del siglo XIX y finaliza en las cercanías del año 1967. Sus límites los establecen la consolidación social y política de la Revolución Industrial y los movimientos generalizados de 1968 que pretendían acabar con el equilibrio aparente de las sociedades occidentales; comenzamos con una consolidación de un sistema de producción que se universaliza y acabamos con la puesta en crisis del sistema de valores que ayudaba a sustentarlo.

Artísticamente comienza en el amplio titubeo de los impresionistas, que no terminan de romper cuando su mercado se hace realidad y ven crecer a su lado nuevos discursos de acción y ruptura que los dejan definitivamente atrás; la ruptura con los códigos de representación renacentistas queda fuera de su agenda, quienes recojan su herencia serán ya artistas con programas distintos y bases de discusión radicalmente diversas. El largo y fructífero periodo ofrece un conjunto de propuestas y rupturas que se solapan y se suceden unas a otras, en las cuales, la lucha por llevar lo cotidiano a y desde sus obras va a situar a los artistas ante programas y realidades en abierta contradicción con la herencia recibida. Situados entre el figurativismo de los realistas e idealistas que les precedieron y las rupturas de los sistemas tradicionales de representación ilusionista del cubismo que cuestionaba el punto único de observación de la realidad, el impresionismo nos servirá de puente entre una época que acaba y algo que lucha por nacer.

Si hacemos excepción del expresionismo abstracto desarrollado en Estados Unidos a partir de los años cincuenta, lo cotidiano y más concretamente la comida, están presentes a lo largo y ancho del desarrollo del arte del siglo XX en sus distintas facturas, movimientos, proclamas, soportes y miradas. Un caso excepcional en las relaciones del arte con la comida lo constituye el futurismo; movimiento enloquecido y enloquecedor, fascinado con la velocidad y los avances tecnológicos y promotor de las nuevas ideas artísticas por encima de cualquier marca de estilo. La cocina futurista es la culminación de un proceso de puesta en circulación de ideas tendentes a la total confluencia del arte con la vida. El manifiesto del placer se hace realidad con la redacción del manifiesto de Roma de 1920 y la insistencia en las razones de forma y color en la comida; el *Manifiesto de la Cocina Futurista* de 1930 y *La Cocina Futurista* de Marinetti y Fillia de 1932, insistirán en

términos como los olores, el ruido, música, luces y texturas, algo presente en la más reciente cocina de autor de los últimos años 90.

Los presupuestos y preceptos más básicos de Dadá, no se hacen objetos de arte, simplemente se seleccionan y se eligen, vuelven a situar a los artistas en lo interno de la vida cotidiana; los objetos de Duchamp aun en su callada significación icónica, podrían darnos datos más que suficientes sobre el arte y las cuestiones de cotidianeidad. El surrealismo, en tanto que heredero, administrador y rentabilizador de los fragmentos dadaístas, ofrece un repertorio narrativo y de imágenes que, emparejando realidades y estadios de realidades enfrentados, sitúan al espectador en la necesidad de interrogarse. Interrogarse sobre realidades cercanas en los años previos a la crisis de la modernidad y con el valor añadido de unos códigos mucho más amables e inmediatos que las arduas metáforas de las primeras vanguardias.

Las nuevas abstracciones al poner en su horizonte una idea universalista del arte y la vida que actuaba como un sustituto de las religiones, no hacía más que rehuir la senda marcada por la historia recientemente pasada de impregnar el arte con elementos de la vida cotidiana, la comida entre ellos. El Pop Art y Fluxus son, cada uno a su manera y con las obvias diferencias geográficas y cronológicas, dos mundos Neos, revisiones de movimientos y programas, en cada caso dadaístas, que a partir de ellos dinamizarán de formas diferentes las sucesivas entregas de la tarea del arte.

La propuesta de *Estados de Ánimo* contempla ambos movimientos y/o estilos artísticos como una prolongación de las ideas artísticas de las primeras vanguardias, dulcificadas y desarrolladas en tiempo y manera mucho más conservadores, proponiendo por tanto una consideración de los mismos a partir de una relectura de su historia que documente sus obras y acciones en las zonas de la vida cotidiana. En ambos mundos los autores y obras que han tocado, desde el arte, los asuntos de la comida son numerosos y volcados en gran medida a la influencia tanto de la publicidad como de los nuevos media. *Estados de Ánimo* comienza con meriendas y escenas de café y termina con carteles publicitarios de incitación al consumo; en medio la preparación para la conquista de lo cotidiano.

La propuesta de esta segunda exposición se articula en torno a una mirada a más de 60 años de historia de las artes visuales, de 1890 a la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX; mirada oblicua y distendida que posibilite imágenes heterodoxas. Pensamos en una historia en imágenes de los años en los que el comer y el no comer se hacen visibles a través de los nuevos medios y soportes en convivencia con los medios tradicionales de producción de cultura visual.

3. *Comer, Crear, Pensar, Disfrutar*

Comer, Crear, Pensar, Disfrutar es la última y más actual de las partes expositivas de *Comer o no Comer*. Toma su título del examen detallado de las obras y propuestas de los artistas a partir de mediados de los años sesenta. Los cuatro verbos componen un territorio desde el cual poder observar qué ocurre en las relaciones del arte contemporáneo con las actividades de la vida cotidiana, entre ellas la comida y la alimentación.

Centrada históricamente entre los años cercanos a 1968 y la más reciente actualidad, trata de un periodo en el cual las cosas suceden con inusitada rapidez, lo cual implica compartir en un único evento de concepto expositivo cuestiones de historia con acontecimientos de actualidad. Una exposición donde ayer ya es pasado y por tanto acontecimiento historiable. En el mundo del arte la aparición en 1967 de las propuestas de arte como idea y la participación de grupos de artistas en la agitación política y social y la presentación pública del arte conceptual produce una rápida reestructuración de las prácticas artísticas y sus modos de producción, exhibición, circulación y distribución. El legado inmediatamente anterior de críticas radicales a las instituciones artísticas y su sistema de valores mediante la puesta en escena de *happenings*, *performances* y otras acciones de agitación y creación, convivía con los nuevas propuesta minimalistas y los discursos deconstructores de los esquemas pictóricos dominantes. La evidencia de que el Pop y una parte muy importante de Fluxus y los nuevos realismos no eran más que la herencia Dadá en la época de la reproductivilidad técnica, coincide en tiempo con los intereses de los nuevos artistas que, desde la crítica a los discursos minimalistas hasta la propuesta de una redefinición del arte en conexión con su contexto social y político, planteaban una acción fundamentalmente teórica que entroncaba con una nueva definición de las cuestiones espaciales: espacio, lugar, entorno y especificidad, tienden a retrotraer el arte a su condición menos formal, el arte como tautología y como forma de conocimiento.

La propuesta de una nueva percepción de la obra de arte y una nueva consideración de la relación de esa obra con el espacio físico, conceptual, social y político, coincide con el tiempo de los artistas del arte del concepto, utilizando el lenguaje como material de la obra, escribiendo textos teóricos y ensanchando la práctica de los artistas hasta limites fuera de la institución del arte. Pero esa redefinición del arte, de las estructuras tanto externas como internas que lo hacían posible y su nueva consideración como crisol lingüístico y semiótico, también coincide con la entrada en el

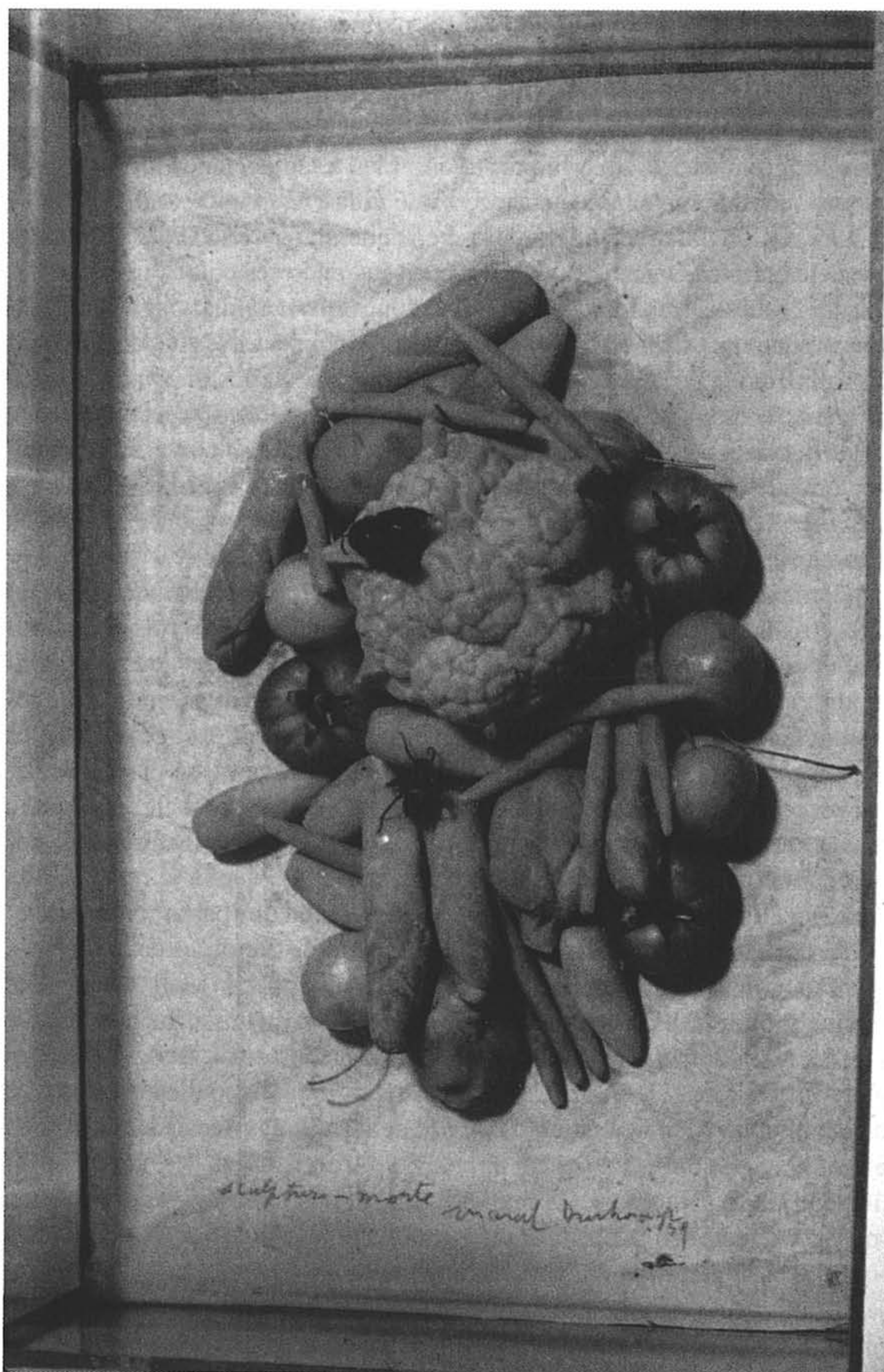
mundo del arte de la fotografía y su relación con la imagen y los sistemas tradicionales de representación y documentación.

Todo lo anterior nos puede dar una idea de la relación del arte con sus entornos y la rapidez con la que los diferentes presupuestos de los creadores aportaron su energía a la puesta en práctica de acciones, obras y proyectos que tuvieran en cuenta aspectos de vida y ejercicio cotidiano.

La revisión del rol de artista, y la reconsideración de su *status* en el seno de sociedades cada vez más escindidas en sus intereses colectivos y mediatizadas en su sustrato ideológico, han ido entronizando unas pautas de comportamiento que tienden a mimetizar todo lo social a través de las prácticas de simulación. Los nuevos modos del arte no son ya los de Dadá, los dispositivos críticos y el conocimiento inmediato de lo que sucede en cada lugar del arte, cada día y cada vez a más velocidad, ubican a éste permanentemente en el lugar de riesgo no compartido. Tanto los registros formales como las prácticas discursivas del fin del milenio se multiplican en su diferencia.

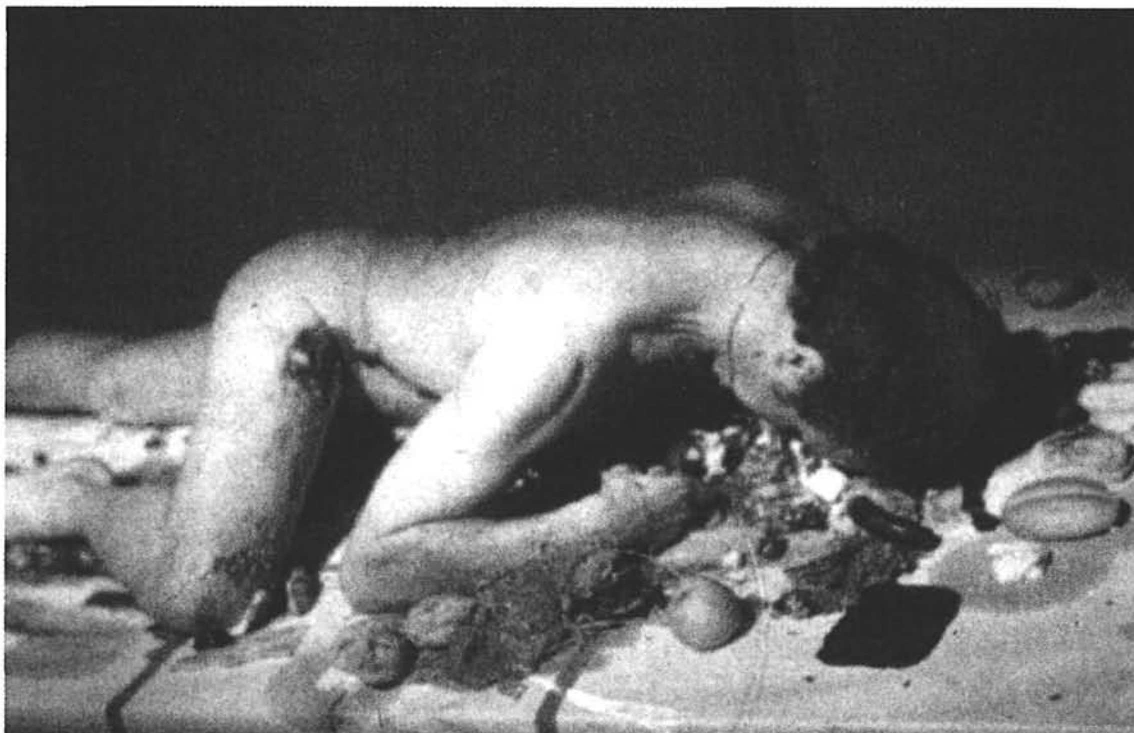
Confundir lo social con lo cultural, igualar en un mismo acto obra de arte y realidad, separar el arte de su aura de objeto único y desmaterializarlo como mercancía. Artistas que convierten galerías de arte en restaurantes, artistas que abren restaurantes, artistas cocinando en grandes exposiciones, etc. Se puede comer gratis en una galería de arte, coger caramelos de una escultura de caramelos, observar una fotografía de un plato de cocina, ver un vídeo de la hambruna somalí; en suma, el arte actual pinta de otra manera los interiores con frutas y carnes, en otro contexto histórico y sobre un conjunto de verdades residuales.

Comer, Crear, Pensar, Disfrutar, se estructura en dos partes; en la primera, de contenido histórico reciente, se pretende mostrar obras de los artistas que convirtieron galerías en lugares de comer: Spoerri, Matta-Clark, Les Levine y obras de las tendencias más representativas y de los artistas que más han tratado con lo cotidiano y los alimentos: Beuys, Roth, West; esta parte incluiría también trabajos que, desde las más diversificadas técnicas, ofrezcan una visión de conjunto del arte de las últimas décadas.



Marcel Duchamp: *Sculpture-morte* (1959)

PUNTOS DE VISTA



Stuart Brisley: *Arrastrándose entre comida* (1973)

Valcárcel y Mariátegui: el indigenismo radical de *Amauta*

Luis Veres

Según la mayoría de los historiadores, Valcárcel es «el indigenista cuzqueño de más vasta influencia en el Perú»[1]. L. E. Tord señala que las conversaciones que mantenía con Mariátegui deben haber pesado en los trabajos del director de *Amauta*[2]. En realidad, su variada y extensa obra confirma el hecho de que pudiera ser una notable influencia para Mariátegui[3]. Su obra más famosa, *Tempestad en los Andes*, es un «libro original, en que se combinan el lirismo con la prédica indigenista radical, y que a veces asume la tonalidad de profecía pura, tiene un contenido en que las estampas indígenas se alternan con la afirmación teórica de una doctrina, la poesía de los *ayllus* con la denuncia de la opresión terrateniente. *Tempestad en los Andes* viene a ser una especie de síntesis en que se combinan indigenismo, incaísmo, serranismo y andinismo, toda la gama conceptual de las ideas andinas»[4].

La primera entrega de Luis E. Valcárcel para *Amauta* está constituida por los siete primeros textos de *Tempestad en los Andes*. Se publicó con el título de «Tempestad en los Andes» en el número dos de la revista. Valcárcel creó un nuevo género ensayístico con especial acierto, ya que fusiona en un discurso ensayístico fragmentos propios de este género con textos narrativos de ficción que ejemplifican y corroboran lo dicho en el cuerpo programático. En este primer capítulo de *Tempestad en los Andes* se agrupan seis bloques de tipo ensayístico y uno narrativo bajo el título de «La palabra ha sido pronunciada». La primera parte se articula como un ensayo

[1] *José Tamayo Herrera,* Historia del indigenismo cuzqueño, *Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, p. 186.*

[2] *L. E. Tord,* El indio en los ensayistas peruanos, *Lima, Editoriales Unidas, 1978, p. 107.*

[3] *Mariátegui le abrió a Valcárcel las páginas de su revista. Allí publicó varios artículos y varias partes de* Tempestad en los Andes*: «El problema indígena», nº 7, marzo de 1927, pp. 2-4; «Los nuevos indios», nº 9, mayo de 1927, pp. 3-4; «Génesis y proyecciones de Tempestad en los Andes», nº 11, enero de 1928, p. 21; «Sumario del Tawuantinsuyo», nº 13, marzo de 1928, pp. 29-30; «Hay varias Anéricas», nº 20, enero de 1929, pp. 38-40; «Motivos ornamentales incaicos: el álbum de Tupayachi», nº 22, abril de 1929, pp. 100-101; «Sobre peruanidad», nº 26, septiembre de 1929, pp. 100-101; «Duelo Americano», nº 30, abril de 1930, pp. 26-27.*

[4] *L. E. Tord,* El indio en los ensayistas peruanos, ed., cit., *p. 187.*

ideológico en donde se exponen las principales tesis de Valcárcel: el Perú tiene una mayoría de población indígena frente a una minoría de raza blanca y mestiza; la población indígena es una masa informe, que no tiene conciencia de su situación de miseria, puesto que la Conquista detuvo el desarrollo de la sociedad incaica; la población indígena vive en condiciones de pobreza y no tiene acceso a los beneficios del Estado; está oprimida y sobre ella recaen todas las obligaciones y ninguno de los beneficios; si las clases dominantes no incluyen en sus programas de gobierno soluciones para remediar la pobreza de los indígenas, éstos se rebelarán. Pero junto a estas ideas, aparecen en su obra más famosa referentes que en la obra mariateguiana se presentan con la misma radicalidad.

El primer texto se titula «Como un ladrón en la noche» y nos deja la impresión de que Valcárcel ve al indio «a través de una gruesa cortina literaria que no intenta asir la realidad»[5]. A lo largo de todo el texto, Valcárcel expone sus esperanzas en el resurgir de la masa indígena. Esta tempestad que partirá de los Andes y que Valcárcel prefigura como una marcha mágica, una revolución mítica, un resurgir del poderío inca adormecido por siglos de dominación, tiene su paralelismo en la idea del mito en los ensayos de Mariátegui: «El mismo mito, la misma idea (de la revolución socialista), son agentes del despertar de otros viejos pueblos, de otras viejas razas en colapso: hindúes, chinos, etc. La historia universal tiende hoy como nunca a regirse por el mismo cuadrante. ¿Por qué ha de ser el pueblo inkaico, que construyó el más desarrollado y armónico sistema comunista, el único sensible a la emoción mundial? (...) La fe en el resurgimiento indígena no proviene de un proceso de "occidentalización" material de la tierra quechua. No es la civilización, no es el alfabeto del blanco lo que levanta el alma del indio. Es el mito, es la idea de la revolución socialista. La esperanza indígena es absolutamente revolucionaria»[6].

En «Avatar», Valcárcel elogia las virtudes de la raza indígena y augura la unión de todos los pueblos que están aislados desde la Conquista. Aquí Valcárcel predica un punto clave: la incorporación del indio al mundo moderno sin perder la esencia de su cultura: «El indio vestido a la europea, hablando inglés, pensando a lo occidental, no pierde su espíritu»[7]. Se trata, al igual que en Mariátegui, de recoger todas las virtudes del pasado que fueron aniquiladas por el avance de la Conquista y asimilar los avances del

[5] Ibídem, *p. 108.*

[6] *José Carlos Mariátegui, «El problema del indio», en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana *(1923), Lima, Empresa Editorial Amauta, 1995, p. 35.*

[7] *L. E. Valcárcel, «Tempestad en los Andes», en* Amauta*, Lima, nº 1, septiembre de 1928, p. 2.*

mundo moderno. El mensaje que transmite Valcárcel es una advertencia a las clases dirigentes. La rebelión se producirá si el hombre blanco no cambia de actitud y no incluye dentro de cualquier proyecto soluciones para el indio.

El proyecto nacional que escondía Valcárcel se veía en la visión del indio que ofrecía su prosa. Así, el personaje alcanza una definición nacional mediante la alegoría. El personaje particular adquiere la significación de un ente universal, pues el indio simboliza no un agente perteneciente al mundo de la ficción, sino que representa una función más amplia y a todos sus semejantes. En el realismo soviético, un hombre es todos los hombres y el ejemplo del actante ficcional ejemplifica al resto de agentes de la realidad que el autor quiere representar con una actitud que resulta aleccionadora. Pero aquí un indio no es todos los hombres, es todos los indios y, de la misma manera que los blancos quitaban la condición humana a los indios, Valcárcel invierte esta oposición discriminando a las otras razas. La narración se hace desde el exterior. No obstante el narrador es parcial en tanto que se pone del lado del indio y cuenta los acontecimientos desde un punto de vista que no era el del indio. Se hablaba del indio, pero no para que su historia fuera leída por indios, sino por los blancos y mestizos de las clases medias que debían cambiar su situación aprovechando el vacío del discurso político del régimen de Leguía, circunstancia de la cual, tanto Mariátegui como Valcárcel, eran conscientes.

La totalidad de lo publicado en *Amauta*, tanto en su parte programática, como en su parte narrativa, muestra paralelismos evidentes con el pensamiento de Mariátegui. No hay que olvidar que fue Mariátegui el autor del prólogo con el que *Tempestad en los Andes* apareció en su primera edición. Ambos autores parten de la misma realidad. Valcárcel da una respuesta telúrica y más abstracta que la de Mariátegui. Valcárcel adopta una postura lírica, mientras que Mariátegui pretende ser mucho más científico. Éste último, por su parte, fundamenta su análisis en un proceso económico. Por ello, Mariátegui «pone algunos reparos a la perspectiva arcaizante que anima esta obra»[8]. Sin embargo, los dos están de acuerdo a la hora de apreciar el impacto de la Conquista y Mariátegui señala: «Los conquistadores españoles destruyeron sin poder naturalmente reemplazarla, esta formidable máquina de producción. La sociedad indígena, la economía inkaica, se descompusieron y anodadaron completamente al golpe de la Conquista. Rotos los vínculos de su unidad, la nación se disolvió en comu-

[8] *Vid. Antonio Cornejo Polar, «Mariátegui y su propuesta de una modernidad de raíz andina», en* Anuario Mariateguiano, *Lima, nº 5, 1993, p. 58.*

nidades dispersas. El trabajo indígena cesó de funcionar solidario y orgánico. Los conquistadores no se ocuparon casi sino de distribuirse y disputarse el pingüe botín de guerra. Despojaron los templos y los palacios de los tesoros que guardaban; se repartieron las tierras y los hombres sin preguntarse siquiera por su porvenir como fuerzas y medios de producción»[9].

Como consecuencia de esta ruptura se produce el desmembramiento de la nacionalidad peruana. Esto es una realidad que, tanto Valcárcel como Mariátegui, descubren y plasman en sus textos. Valcárcel señala: «Era una masa informe, ahistórica. No vivía, parecía eterna como las montañas, como el cielo. En su rostro de esfinge, las cuencas vacías lo decían todo: sus ojos ausentes no miraban ya el desfile de las cosas. Era un pueblo de piedra. Así estaba de inerte y mudo; había olvidado su historia. Fuera del tiempo, como el cielo, como las montañas, ya no era un ser variable, perecedero, humano. Carecía de conciencia»[10]. Por su parte Mariátegui alude al mismo hecho cuando dice: «A los indios les falta vinculación nacional. Sus protestas han sido siempre regionales. Esto ha contribuido, en gran parte, a su abatimiento. Un pueblo de cuatro millones de hombres, consciente de su número, no desespera nunca de su porvenir. Los mismos cuatro millones de hombres, mientras no son sino una masa inorgánica, una muchedumbre dispersa, son incapaces de decidir su rumbo histórico»[11]. En estas condiciones, Mariátegui considera que la situación en que los españoles dejaron a los indios fue una situación de terror generalizado para la población, situación que la Conquista supo aprovechar a su favor: «La conquista fue, ante todo, una tremenda carnicería. Los conquistadores españoles, por su escaso número, no podían imponer su dominio sino aterrorizando a la población indígena, en la cual produjeron una impresión supersticiosa las armas y los caballos de los invasores, mirados como seres sobrenaturales»[12].

Para Valcárcel todos los vicios y defectos del hombre peruano son de orígen hispánico: la avaricia, el ocio, la envidia, la hipocresia, etc[13]. Para Valcárcel no existían injusticias durante el Incario y de ahí su craso error. Por eso aplica su guerra desatada contra el blanco viendo en él al antiguo conquistador y proclamando el despertar del Incario y el regreso a la antigua cultura nacional. Este empeño le lleva a resucitar la utopía del imperio

[9] *José Carlos Mariátegui, «Esquema de la evolución económica», en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *ed., cit., pp. 13-14.*

[10] Amauta, *nº 1, p. 2.*

[11] *José Carlos Mariátegui, «El problema del indio», en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *ed., cit., p. 49.*

[12] Ibídem, *p. 44.*

[13] *José María Arguedas, «Razón de ser del indigenismo en el Perú», en* Formación de una cultura nacional indoamericana, *México, siglo XXI Editores, 1975, p. 195.*

incaico y a un anacrónico discurso lleno de racismo que exaltaba a la caterva del indigenismo: «... el fusil es indio. El autómata que hoy dispara contra sus hermanos de raza dejará de serlo ¿y entonces? Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos surgirá el Espartaco andino. Quién sabe si ya vive, perdido aún, en el páramo puneño, en los roquedales del Cuzco. La dictadura del proletariado indígena busca su Lenín (*sic*). (...) La única élite (*Sic*) posible, capaz de dirigir el movimiento andinista, será integrada por elementos raciales o espiritualmente afines al indio, identificados con él. Ese grupo selecto se incautará de técnica europea para resistir a la europeización y defender la indianidad.

(...) Sólo dos alternativas tiene el advenimiento de la Raza insurrecta: significará o la ciega destrucción en demoníaca lucha de razas o la evolución creadora con término en el Pacto o Contratus, estabilizador vital de todas las variedades étnicas asentadas en el 'habitat' peruano. Los obreros intelectuales estamos obligados a buscar la segunda Solución»[14].

No obstante, esa «segunda Solución» difícilmente podía llegar de la mano de las amenazas y de la violencia con que Valcárcel llenaba sus escritos. Aún menos podían llegar de una «élite» que tomara los rumbos del país y que estuviera «integrada por elementos raciales o espiritualmente afines al indio». El concepto de la nación se fundamentaba así en la raza india y se discriminaba, al igual que lo hiciera Mariátegui, a las otras razas que habitaban el Perú. En este sentido tenía razón Mariátegui cuando en el prólogo de 1927 a *Tempestad en los Andes* decía que el libro tenía «algo de evangelio, hasta algo de apocalipsis». El problema estribaba en que también sus escritos, mediante los continuos trasuntos sorelianos, pecaban del mismo error: «su punto de mira del problema no es económico y social, sino racial y cultural. Las clases sociales no existen para Valcárcel, sólo las razas, y por eso usa la expresión Raza con mayúscula para hablar del indio. La tormenta que anuncia es apocalíptica, mesiánica y al mismo tiempo, vaga. Él mismo desconoce qué forma concreta adoptará. De lo que está seguro es de que comienza una nueva era, en la que los indios de los Andes despertarán de la somnolencia con la que a lo largo de los siglos han aceptado el desprecio, la humillación y la esclavitud y restablecerán su predominio –cuatro millones en un país de cinco– sobre sus explotadores y enemigos: el blanco y el mestizo»[15].

Por su parte, Mariátegui veía en la tradición cultural una herencia irrenunciable a causa de la existencia en el Incanato de un comunismo agrario, por lo cual señala: «Los Inkas sacaban toda la utilidad social posible de esta

[14] *Luis E. Valcárcel, «El problema indígena», en* Amauta, *nº 7, marzo de 1927, pp. 2-4.*

[15] *Mario Vargas Llosa,* La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, *México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 68.*

virtud de su pueblo, valorizaban el vasto territorio del Imperio construyendo caminos, canales, etc., lo extendían sometiendo a su autoridad tribus vecinas. El trabajo colectivo, el esfuerzo común, se empleaban fructuosamente en fines sociales»[16]. Y en otro texto añade: «La sociedad indígena puede mostrarse más o menos primitiva o retardada; pero es un tipo orgánico de sociedad y de cultura. Y ya la experiencia de los pueblos de Oriente, el Japón, Turkía, la misma China, nos han probado cómo una sociedad autóctona, aun después de un largo colapso, puede encontrar por sus propios pasos, y en muy poco tiempo, la vía de la civilización moderna y traducir, a su propia lengua, las lecciones de los pueblos de Occidente[17]».

Por ello, el indio tanto para Mariátegui como para Valcárcel no requiere de gestos paternalistas; lo que necesita verdaderamente es una actitud crítica hacia el sistema económico. De ahí que ambos autores coincidan en criticar semejantes actitudes. Y Mariátegui, finalmente considera este tipo de actitudes gestos voluntaristas que no conducen a afrontar el auténtico problema: «La tendencia a considerar el problema indígena como un problema moral, encarna una concepción liberal, humanitaria, ochocentista, iluminista que en el orden político de Occidente anima y motiva las «ligas de los Derechos del Hombre». Las conferencias y sociedades antiesclavistas, que en Europa han denunciado más o menos infructuosamente los crímenes de los colonizadores, nacen de esta tendencia, que ha confiado siempre con exceso en sus llamamientos al sentido moral de la civilización. (...) La prédica humanitaria no ha tenido ni embarazado en Europa el imperialismo ni ha bonificado sus métodos»[18].

La palabra se vuelve así una amenaza en la prosa de Valcárcel, una amenaza que desafía a la cultura oficial y que atenta contra el régimen establecido que margina al indio y le arrebata la dignidad. La palabra se vuelve una venganza que se manifiesta en cada relato mediante la muerte del blanco y la subversión sobre la rígida estructuración social de la oligarquía dominante. Pero esta palabra, que tanto para Valcárcel como para Mariátegui, pretendía ofrecer un proyecto nacional que sacara al país de su atraso, difícilmente iba a triunfar hermanada con el racismo y las amenazas, pues estos factores iban a funcionar como motivos de separación y no de unión entre los diferentes estratos que habitaban el Perú.

[16] *José Carlos Mariátegui, «Esquema de la evolución económica», en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *ed., cit., p. 13.*

[17] *José Carlos Mariátegui, «El proceso de la literatura», en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *ed., cit., pp. 345-346.*

[18] *José Carlos Mariátegui, «El problema del indio», en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *ed., cit., pp. 40-41.*

Nueva memoria del tigre

Julio Ortega

La poesía de Eduardo Lizalde (México, 1929) es una extraordinaria aventura del conocer poético: asumida como la propia identidad puesta a prueba en cada poema, esta aventura empieza por el autoconocimiento, que a su vez implica el desengaño; prosigue con el saber mundano, que conlleva la noción del nombre restaurador de la cosa; continúa con el conocer erótico, que revela al sujeto tanto en el placer de decir como en la agonía del contradecir; y culmina en el conocimiento de los poderes, críticos y vitales, del hacer poético, que es un discurso nunca completo en sí mismo y sólo pleno cuando afinca en la humanidad que refiere. Pero más que un mero proceso literario, este conocer, escéptico y humorístico a la vez, doliente y sensorial, es un riesgo desnudo, cuyo acopio se despoja en cada poema, como si el lenguaje debiera recomenzar ante cada vivencia para ser, como ella misma, un acto único, irrepetible. *Nueva memoria del tigre* (Fondo de Cultura Económica, 1993) compila la poesía de Lizalde entre 1949-1991, y podemos ahora no sólo admirar la poderosa persuasión de su habla recortada del lenguaje por una aguda inteligencia, sino también las correspondencias internas de esas formas del conocer, que entre libro y libro establecen una aventura poética que es genuina de emoción, raigal de expresión y de sentido entrañable. Como en una suerte de anatomía poética, hecha con exacta crudeza y lacónica lucidez, Lizalde en la carne viva del lenguaje descubre el claroscuro que nos nombre: el sinsentido como la trama del sentido.

Estas ceremonias de vivisección se remontan a un linaje poético donde prevalecen la lucidez y la agonía, la palabra inmediata y el testimonio cáustico, el drama, en fin, de aprisionar la poca belleza del mundo en un lenguaje hecho para refutarlo. Palabra paradójica, que busca las grandes exaltaciones y fija las grandes decepciones, nos remite a Villon y Manrique, a Quevedo y Leopardi, a Vallejo y Pessoa, a López Velarde y Efraín Huerta. En esa tradición, Lizalde literalmente ha forjado su habla más propia, al punto que hoy de inmediato reconocemos como suya una dicción contrastiva, que se abre en las normas del habla con brío y vehemencia, como la entonación de la veracidad lacónica que requiere el decir poético. Por eso

mismo, esa dicción se permite figuras de habla insólita en su antirretórica, que bordean el exabrupto, el impronto, el gesto dramático de una concentrada exclamación. En esa figuración del horror moral, del absurdo naturalizado, del sinsentido derogativo, Lizalde apela a imágenes de perturbadora, a veces casi intolerable violencia poética, prosaísmo autoirónico, y grotesco expresionista. Pero el meditado, intenso proceso de esta voz personalísima es, en sí mismo, una aventura del reconocimiento poético, de la construcción de un sujeto del habla de la contradicción que fuese, al mismo tiempo, el habitante de su propia poesía de oficio jocundo. De modo que en la feroz refutación de este mundo mal hecho habita la nostalgia de un discurso capaz de rehacerlo y celebrarlo.

Este fascinante proceso incluye, sorprendentemente, su propia refutación en su mismo origen. Me refiero a la inclusión en este tomo del ensayo de autobiografía literaria *Autobiografía de un fracaso. El poeticismo* (1981), donde Lizalde, sin piedad, condena sus propios inicios literarios, y como para demostrar su autoironía, incluye una muestra de esos poemas fallidos. Dudo que otro poeta hubiese consignado el fracaso como el origen de su propia historia. Y hay que recordar que los comienzos poéticos de varios grandes poetas fueron desastrosos, incluyendo a Vallejo y a Borges. Pero Lizalde no se resignó a olvidar esos primeros poemas y libros, y en una implacable tarea de vivisección con su propio balbuceo, ha optado por la paradójica (irónica y agónica) búsqueda de sentido en el equívoco, el error, y el fracaso de su propia pelea con el habla. Por un lado, desde la perspectiva de esta *Nueva Memoria* (memoria ampliada hasta contemplar su propio curso), la inclusión de esos orígenes declara, justamente, la noción del proceso del conocer poético. Pero no sólo como su realización ulterior sino como su autodemostración. Si Lizalde hubiese, con todo derecho, descartado esta etapa, sería otro poeta. Peor, en el recuento, requiere vitalmente empezar con la contradicción de sí mismo, en la cruda materia de donde proviene la forma, en la sobreescritura de donde emerge la propia escritura. Pero este proceso no se agota en ese doble registro, pues no se trata de una cura en salud poética o una mera liberación literaria. Lizalde mismo está intrigado por sus orígenes, y se interroga descarnadamente ante ese espejo antinarcisista, porque el rostro que entrevé no es necesariamente el suyo sino los varios rostros (o personas: máscaras de una voz que se escucha) que asumen el sujeto poético en este complejo proceso de su obra y de sí mismo. En efecto, salvado el origen, el libro cede la palabra a cada instancia del recomienzo del habla, donde al cambiar el hablante cambia el mundo tanto como el interlocutor que confirma la suerte de sus nombres.

Este proceso podría ser analizado desde las figuraciones emblemáticas en torno a las cuales se configura. Gracias a que contamos ahora con este memorial de escritura, podemos distinguir que la poesía de Lizalde ha ido construyendo sus propios correlatos de subjetivación (le doy la vuelta a la idea de Eliot, llevado por el impulso contradictor de Lizalde) en torno a un manual de zoología amatoria. Y que cada hermoso, feroz, denigrante, horrendo animal de su fábula corresponde a un peculiar momento de su proceso de saber poético; al punto de que sus animales preciosos y peligrosos entran a la selva de la poesía no sólo para ganar su identidad sino para ilustrar la nuestra. En la intensa, inquieta paradoja del poema, estas fieras libres son a la vez demostraciones de aquel saber y enigmas de lo que no sabemos; esto es, afirman y preguntan, pero también declaran la parte primitiva del no saber, limitan con la poesía como si se saliesen del lenguaje.

Cada cosa es Babel (1966) reinicia el proceso con una acuciosa interrogación por el nombre de las cosas. Esta reflexión por esa correspondencia (arbitraria pero también entrañada, motivada) supone el ensayo de un diálogo, entre el hablante y las cosas, y, por eso mismo, una puesta a prueba de su relación con los nombres. «Nombra el poeta / con un silencio ante la cosa oscura /, con un grito ante el objeto luminoso» (87), leemos, pero esa disyunción de nombrar se funde ante la figura que media entre ambos extremos. Una primera figura es la pantera, que en este caso viene de la selva primaria tanto como de la literaria (según lo declara el epígrafe de Alí Chumacero); y aunque todavía no es una figura plena, ya permite las fusiones, las transiciones: «La pantera es su negro / transcurre imperceptible / hacia negros mayores». En este proceso, el acto poético requiere rehacer las funciones del nombre, y encuentra que «Se nombra en el destruir» porque la palabra no confirma meramente a la cosa sino que la reformula, y es «un dardo negro» que la atraviesa (100-101). En semejante drama autorreflexivo, donde podemos leer la historia universal de la palabra adámica, las figuras asumen la reflexión (reflejo y pensamiento). Ocurre, así, en este poema:

La selva hirsuta aprende
la disciplina en el jardín.
El jardinero aborda la melena terrestre,
hace lacitos, bucles armoniosos
con la vegetación desorientada
como un caballo ciego.

La jungla o las tullerías.
(...)

La palabra viene de la selva y se recorta sobre su fuerza, mediadora. Y encarna, por lo mismo, en los animales de este fabulario que aquí sólo empieza a recorrer sus dos orillas, y que, progresivamente, dará cuenta de un territorio de mediaciones simbólicas, interpolaciones narrativas y enigmas vivenciales. El poeta, en seguida, se representa como lince: «claro lince», «ojo de lince», «cachorro de ser», de vuelta al final de su aventura y ya capaz de nombrar: «Ven, cosa, yo te diré tu nombre». ¿De dónde vienen estos linces?, se pregunta uno, como si en la poesía de Lizalde los nombres estuviesen de paso, en una dinámica interrogativa, bajo una luz corrosiva, y con una urgencia por tornarse en otra cosa, gracias a su contranombre. Tal vez vienen de los *Cantos* de Pound, («Aquí hay linces», «Oh lince, vigila mi jarro de vino», «Kardas, dios de los camellos, ¿qué demonios haces aquí?», cito de memoria), donde estos linces anuncian el placer el canto; esto es, la fusión del nombre y la cosa en una elocuencia gratuita, que es todo lo que nos queda del arrebato numinoso del himno.

Y esta sería otra vía de acceso a la obra poética de Eduardo Lizalde: leerla en su diálogo interno con otras aventuras, no para establecer lo que declara, su linaje inmediato; sino para articular de otro modo el proceso del conocer poético como un diálogo también con otras formas del mismo saber. Por lo pronto, encontramos que la etapa de los orígenes sobrescritos corresponden a una autodefinición gongorina y barroquizante, basada en la hipérbole y el retorcimiento sintáctico; mientras que *Cada cosa es Babel* corresponde a un diálogo con Pound y, a través suyo, con la poesía anglosajona. Se me ocurre que cuando sea vertida al inglés, el ingenio mordaz de esta poesía se acomodará muy bien a la severa dicción barroquizante del *wit*, dándole, claro, una actualidad perversa a las urgencias de Donne. Luego de esta cobertura, Lizalde encontró, con una inmediatez y autoridad ganadas reflexivamente, su instancia mayor en *El tigre en la casa* (1970), que define su identidad imaginaria en las evidencias de un proceso de autorrevelación: el de una persona poética capaz de responder por la subjetividad de un sujeto pleno del habla. Este es un rasgo característico de nuestra modernidad conflictiva: la pregunta por la cosa es una pregunta por el nombre que termina siendo una interrogación por quien nombra, auscultación que todo lo pone en el orden de lo provisorio mientras no se reconstruya la entidad del hablante. Y esta definición de nuestra poética descentradora y subvertora empieza con el drama confesional de Vallejo, cuando hace del no-saber su temprana, irresoluble perspectiva.

Desde Blake hasta Borges el tigre es un emblema privilegiado de lo otro, del mundo figurado como belleza, enigma, escritura y extrañeza. Para Lizalde es un animal de la fábula primaria del amor y el desamor,

pero también es una figura que irá creciendo en su poesía como un adelantado de su proceso poético, figurando las instancias donde median la oscuridad y la claridad del mundo subjetivo, primitivo y sofisticado a la vez, brutal y tierno, pero también imprevisible como la sombra onírica de la propia vida anímica. Notoriamente, este libro de intensas realizaciones empieza por su contradicción: con un «epitafio», que declara la carencia del sujeto como su historia. Puesto así al revés, el libro se hace novelesco: cuenta una historia de muerte (amorosa) como el renacimiento (poético) de un sujeto entregado a las fuerzas arbitrarias de la emotividad, donde «el amor era una blanda furia / no expresable en palabras», mientras que, ahora, las abejas caen «con el buche cargado de excremento». La autoconciencia entiende, así, que lo gana el habla del contrasentido, de la suma de las partes en discordia para la discordia mayor del poema: «Debe el amor vencer, / vencerlo todo./ La muerte y la cursilería» (124). La figura del tigre, sin embargo, no se resigna al lamento, y pronto genera otras respuestas. Las del odio llevan al escarnio, y convierten a la frustración en impugnación. El poeta, así, encuentra el áspero lenguaje de la expiación, que le da la vuelta a la confesión para reducirla a una imprecación agonista:

> Para el odio escribo.
> Para destruirte, marco estos papeles.
> Exprimo el agrio humor del odio
> en esta tinta,
> hago temblar la pluma.
>
> En estas hojas,
> que escupo hasta secarme, arrojo
> todo el odio que tengo.
> Y es inútil. Lo sé.
> Sólo te digo una cosa:
> si estas últimas líneas
> fueran gotas,
> serían de orines.

Este *pathos* recorre el libro con su escarnio de tono, expresionismo de imagen y desasosiego autoirónico. Desde la intimidad hecha pública, el poeta se inmola verbalmente ya no ante su experiencia sino ante la poesía. Su experiencia es indecible («el amor es todo lo contrario del amor»), y sólo queda desdecirla al sacrificar el lenguaje improbable en el poema imposible. La «poesía imposible» sería ésta que se desdice

desde su contradicción: como Vallejo, otra vez, que quería escribir y le salía espuma (tesis romántica si las hay), Lizalde «quiere escribir versos/ que arranquen trozos de piel/ al que los lea» (hipótesis agonista). Escribir «rabiosamente», entre perros y perras (dos imágenes derogativas), como un tigre entre selvático y doméstico (dos imágenes fabularias) es también volver a la poesía. Entre Velarde y Vallejo, que dieron intimidad al desagarramiento, y frente a Juan Ramón Jiménez y Rilke, que exaltaron la belleza fantasmática como si fuese más real, este libro interpone su propia escritura marginal; una escritura anotada al margen del gran tomo de la poesía del sufrimiento y del goce, de la confesión truculenta y la sublimación purista, de la sombra entintada y la luz cincelada. Y es ésta una anotación animada por su misma bravura, alarmada por su diapasón, zozobrante en su desmesura, y festiva en su ironía; y conocerá, al final, el precio de su saber. Y sabe que ha ganado su originalidad por la vía más difícil, la que bordea el silencio privado, el balbuceo azorado, la trabajosa verdad de una palabra viva. Sabe que «Parte de prosa ha de tener el verso», y que lo suyo es «hablar en seco» como un «laborioso tigre».

A esta altura advertimos que el bestiario de Lizalde, que no hará sino ampliarse con toda clase de especímenes probables e improbables, constituye un fabulario clásico, esto es, revela al razonador detrás del agonista. En los procesos que configuran al conocer poético, en efecto, comprobamos que se abre paso un lado ilustrado y epigramático a través de varios monstruos soñados por la razón ardiente del poeta. Se trata, por un lado, del mundo como espectáculo del desengaño y, por otro, del sensorialismo y la sátira razonadas que argumentan y arguyen el sinsentido que nos rodea. Por lo primero, nos queda el estoicismo; por lo segundo, el sarcasmo. Los angelotes de Rilke («Todo ángel es terrible») son sacrificados a los leones de la fábula tan hiperrealista como doméstica, al epigrama del desencanto. De allí también la otra convicción, de orden moral, que emerge: el mundo resiste mal la prueba de la experiencia personal porque cualquier verdad vivida lo vuelve falso: «Hoy me produce vómitos / pertenecer a este planeta» (150).

La zorra enferma (malignidades, epigramas, incluso poemas) es de 1974 y confirma estas sospechas. Sátiras de entuertos políticos, imprecaciones mundanas, variaciones del *carpe diem*, deferencias e indiferencias literarias, estas apostillas y notaciones razonan en nombre de las evidencias desde el espíritu de contradicción jocoso; y también juegan con las variaciones temáticas propias, rescribiendo la moral del instante en la moraleja de la tradición:

La luz del Sol,
dicen los químicos
–también lo dice Góngora–
nos da manzanas rubicundas.

Es falso:
el Sol todo lo pudre;
nosotros arrancamos
de sus garras los frutos.

La crítica del poder («¡Oh, César!») confirma las liberaciones del dogma político, y la crítica de la poesía («De la factura») reafirma la conciencia del oficiante como hacedor; en una de las poéticas más explícitas del libro, se deduce el reconocimiento de este proceso como el de un recomienzo perpetuo, que es la lección de todo proceso no distorsionado por la literatura dominante ni por el dominio literario, esto es, fiel a su saber infiel:

Todo poema
es su propio borrador.
El poema es sólo un gesto,
un gesto que revela lo que no alcanza a expresar.
Los poemas
de perfectísima factura,
los más grandes,
son exclusivamente
un manotazo afortunado.
Todo poema es infinito.
Todo poema es el génesis.
Todo poema nuevo
memoriza el futuro.
Todo poema está empezando.

¿Qué añadir a esta limpia convicción? La poesía, como en el primer poema, está siempre por hacerse, y sólo registra, en el poema, su transición, apenas con las palabras justas para hacer justicia a la verdad que lo consume hasta el escarnio de su habla y la irrisión de su proyecto. Pero dice mucho más este poema. En primer lugar, reparemos en la alta gramaticalidad con que controla la naturaleza incierta de su misma certidumbre. Gracias a esa prosodia marcada al punto de asumir la censura de la norma como una austera y metódica enunciación, el poema logra desple-

gar su lógica demostrativa al modo de una admonición. Digas lo que digas serás dicho, nos dice; escribas lo que escribas, no has sino empezado. En segundo lugar, nos dice que la poesía no está en el poema, sino que éste, apenas, la convoca, refiere, asedia, anota y pierde. Y quizá no haya más poesía del mundo que esta prosa del poema, a pesar de los poetas idealistas que creían en la palabra absoluta, revelada por el viejo ángel de Rilke. Paradoja del poema: no hay explicaciones para su logro; verdad de la poesía: sólo nos queda, de ella el poema, su forma incompleta y su manotazo en la oscuridad. De allí la azarosa referencialidad de esta poesía, que habla del mundo con sus nombres plenos sólo para minarlo por dentro y animarlo por fuera, demostrando la zozobra de que está hecho y las pocas palabras que lo ponen en evidencia, cuando no en ridículo. Pero de allí también la poderosa evocación y convocación de esta poesía nominalista, de estirpe clásica en su nombre rotundo y de agonías románticas en su puesta en duda del nombre, que suscita las fricciones de las paradojas y las ironías de las analogías y antagonías, con clara dureza de verso y trabada organicidad de forma.

Caza Mayor (1979) es el conjunto más fluido, de variedad verbal más rica, y de felicidad comunicativa más resonante en la obra de Lizalde. El carácter fabulario del tigre, en sus diversas figuraciones, se contrasta con el carácter imprecativo del canto báquico, que consagra el margen de la cantina como el lugar desde donde habla, en su propia selva salvada, el poeta. Desde ese espacio irrisorio de libertad, desenfado y crítica antiburguesa, el coro de los bebedores testimonia el destiempo poético como una causa magníficamente perdida en un mundo sin esperanzas y en una existencia sin redención. Como los tigres en extinción («Los tigres mueren / pero las ratas proliferan, bullen y dan flor»), los poetas (como Jaime Sabines, «antilirida») responden por el instante, menor que el de «algunos insectos» pero la última verdad compartible. No deja de ser notable que este breve y memorable canto de variaciones de escarnio logre fundir en un solo impulso elocutivo y rítmico todos los dilemas de la poesía del autor. Ocurre como si el conocer poético, tanto del mundo como del poema, de su fábrica mutua y mutua refutación, encontrase ahora, en la biografía poética, la historia de su proceso como una meditada y razonada fusión de verdad y poesía, envés y derecho de la palabra plena. Por eso, la verdad ya no requiere de la voz altisonante: se ha internalizado como un horror vivido; y la palabra poética, ahora, humaniza incluso la violencia del entorno y el grotesco nihilista. La contemplación, así, del poder de la muerte es un canto de resignación que no atenúa el escarnio pero que sí lo somete, por fin, al propio poder de la palabra:

Oh sequía, cargo final, oh muerte,
amarga es tu memoria,
viento arisco de Brahms y del Eclesiastés,
para el que se halla en paz en sus dominios.
Y pausa, cisne sin secuencia,
de ausente voz pedregosa
y rojo paso en falso en cuya guerra
no valen armas.
Al tigre alcanzas, sombra, gigantesco,
y al ratón rabioso,
con el mismo andar de flecha
que conoce el atajo.
Y otros te miramos con este aire teatral
de bajos ángeles,
de nacimiento mutilados,
talados desde la semilla;
con este aire de castrati de sangre real
que cantan, tipludos, a sus dioses;
con este aire
de jorobados travestistas,
este aire eterno de gente que se va
y de arrogantes perros sin mecate
que tenemos.
Nunca a una muerte nadie nos conduce,
sino a la doble muerte sin dios
–Dante en el bar–,
morte nessuna,
sin materia infernal, ensueño o cúpula dorada.
(...)

Al margen de un tratado (1981-83) es una suerte de diario de lectura del *Tractatus* de Wittgenstein, que Lizalde frecuenta con curiosidad, humor y gusto por las paradojas. Desde sus comienzos, había demostrado interés por la filosofía, incluso cierta vocación filosófica a partir de la poesía, que es característica de su generación, beneficiada por la enseñanza universitaria de los maestros españoles republicanos. No es casual, pues, que el *Tractatus* le resultara, como explica, «obra irresistible y perfecta». Un epígrafe señala bien ese vínculo: «el sentido del mundo debe estar fuera del mundo» (265). Como en la poética de Lizalde, que refiere el sentido de la poesía afuera del poema, en el mundo pero también en su minuciosa contradicción. *Otros* (1982-84) es una secuencia dedicada en parte a la pintura, y nos hace recordar que las artes plásticas no son circunstanciales al

poema (aunque Lizalde nunca se ha rehusado al poema de circunstancias, si bien en su caso habría que llamarlo de circunstancia contraria) que es, después de todo, una puesta en crisis de las representaciones; ni al poeta, que ha practicado la pintura. También incluye un poema largo, «Tercera Tenochtitlán», que es una imprecación narrativa, razonada, del deterioro de todo orden de la ciudad de México, «donde la rata es rey y perro el niño». A esta altura, vale la pena señalar, siquiera de paso, las conexiones varias de la poesía de Lizalde con las de Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco, de quienes ha aprendido el planteamiento dialogado aun dentro del monólogo, es decir, el carácter apelativo que tiene toda palabra nueva. No es casual que la poesía de Lizalde no haya envejecido sino que, pura contradicción, se haya rejuvenecido en la materia cambiante de una poesía de identidad anticonservadora, aliada de los riesgos de lo nuevo.

Tabernarios y eróticos (1989) es otro de los grandes libros de Lizaldo. Y esta vez lo es de un modo menos sistemático, hasta menos temático, y más bien gracias a la diversidad, incluso dispersión, de temas y voces, que se suman al azar de la necesidad poética. Con lenguajes de entonación cotidiana, derivación clásica (incluye una espléndida serie de sonetos sobre el tiempo) y voces prestadas (versiones de poemas de Dante a Pessoa), este libro demuestra el carácter episódico y hasta novelesco que subyace, como la huella de una aventura renovada, a los libros del autor. Predomina aquí la franca celebración erótica, de corte clásico pero de habla inmediata, que reafirma, fuera del poema, el acto amoroso como goce y arrebato; y, dentro del poema, el instante ganado a las trampas del tiempo. Claro que, tratándose de Lizalde, estas afirmaciones vitales del placer no dejan de consignar las contraversiones: «Con la muerte en la boca / se escriben los poemas de música más pura», dice, y luego: «El gozo mismo es la más pura forma del dolor»; y también: «El tiempo, tigre puro, es todo el tiempo, / y tigre y luz y mundo son del tiempo». Esta pregunta por la pureza en un mundo evidentemente impuro es nueva: el poeta se declara «cotidiano destructor del verbo» pero todavía busca, en esa misma disquisición, la irrupción de una forma límpida, de una pureza gratuita, que sería la revelación del sentido como «un buen verso claro» en las palabras, del entusiasmo en la pareja, de la belleza en la certeza de la forma. El tigre mayor de la poesía recorre de nuevo su propia memoria en este libro, como si el proceso del conocer poético nos reconociera, a sus interlocutores, más sabios y más vivos.

Santo Domingo, Nueba Yol, Madrid: migración e identidad cultural

Fernando Valerio-Holguín

La migración dominicana debe ser considerada dentro del contexto de la migración periférica hacia los centros hegemónicos del llamado Primer Mundo. De acuerdo con Iain Chambers, esta migración, puesta en marcha por la modernización y por la globalización de la economía, alcanza actualmente una magnitud y una intensidad nunca antes vistas[1]. La migración plantea un reto para quienes han querido restringir la cultura de un país a los límites territoriales del mismo. La cultura migratoria posmoderna es transnacional, translocal y rizomática. Mi propósito en este artículo consiste en explorar la articulación de la cultura migratoria dominicana a partir de dos películas: la ya clásica *Nueba Yol* (1996) del dominicano Ángel Muñiz y la laureada *Flores de otro mundo* (1998) de la española Iciar Bollaín.

Nueba Yol cuenta la historia del archiconocido personaje cómico de televisión Balbuena (Luisito Martí), a quien por años se le había negado, en el consulado norteamericano de Santo Domingo, la visa para viajar a los Estados Unidos. Al principio de la película aparece Balbuena en el cementerio, donde se encuentra con Fellito, el puertorriqueño que le ayuda a conseguir la visa. Al llegar al aeropuerto Kennedy de Nueva York, ambos se encuentran con el Flaco, quien al final desencadenará los acontecimientos trágicos de la película. También en el aeropuerto, Balbuena será atropellado por Nancy (Caridad Ravelo), con quien iniciará el romance que lo llevará de regreso a Santo Domingo.

Ángel Muñiz representa la inmigración dominicana a Nueva York como un desgarramiento entre el aquí/allá y el ahora/entonces. Para llevar a cabo esta disociación, Muñoz «demoniza» la cultura norteamericana a través de lo que Chambers denomina la violencia de la alteridad. La ciudad de Nueva York es representada como el mundo del crimen, las drogas, la violencia, el desempleo, el frío, el desarraigo y los problemas familiares del primo, como resultado de la asimilación a la cultura norteamericana. La violencia

[1] *Iain Chambers,* Migrancy, Culture, Identity, *(London & New York: Routledge, 1994), 5-6.*

de la alteridad se presenta en la película en forma indirecta, ya que la mayor parte de las secuencias se desarrollan en el Quisqueya o *Dominican Heights*, donde casi no viven norteamericanos[2].

En la película, Muñiz no plantea ningún tipo de reflexión acerca de los conflictos sociales y raciales de la República Dominicana. El regreso de Balbuena termina siendo la llegada a una especie de paraíso terrenal del que no se cuestionan las causas de su partida ni su posición en la sociedad dominicana. A partir de estas situaciones, la nación se construye imaginariamente como un espacio no diaspórico donde todos los dominicanos, independientemente de la raza, género sexual o clase social, tienen derecho a vivir. Y es cierto que nada ni nadie puede impedirle a Balbuena que regrese a su país en el que, definitivamente, se sentirá «jodío pero contento» como dice el dicho. El regreso de Balbuena invierte las antítesis aquí / allá y ahora /entonces. Pero aunque regrese físicamente, mentalmente no regresará del todo porque «el regreso es imposible», ya que subsiste la misma «discontinuidad», o lo que Abril Trigo denomina «Una distancia entre dos momentos», que se instauró en su ser al abandonar el país por primera vez[3].

Flores de otro mundo de Iciar Bollaín se estrenó en Santo Domingo en el verano del 99, durante el Primer Festival Internacional de cine de Santo Domingo. La película fue muy bien recibida, no sólo por la excelente dirección de Bollaín sino también por el *debut*, en el rol protagónico, de la dominicana Lisette Mejía y la actuación de la experimentada actriz Ángela Herrera, también dominicana. En *Flores de otro mundo* se narra la historia de Patricia (Lisette Mejía), una de las tantas dominicanas que han emigrado a España. Una vez en España, Patricia se va de gira en un autobús con otras mujeres caribeñas y españolas para asistir a un encuentro con un grupo de solterones en el pueblo de Santa Eulalia. Allí conoce a Damián (Luis Tosar) y aunque no se enamora de éste, por lo menos encuentra el cariño, la comprensión y la seguridad económica para ella y sus hijos, lo que le permitirá permanecer en España.

Iciar Bollaín articula, desde una perspectiva multívoca, no sólo la problemática de la migración de las dos mujeres caribeñas (Patricia y Milady) sino también la situación de una mujer española (Marirrosi) en el contexto de la cultura patriarcal. En la película, se puede escuchar una polifonía de voces femeninas como respuesta no sólo al problema de la migración sino

[2] *Así se denomina Washington Heights, parte del alto Manhattan que concentra una gran cantidad de residentes dominicanos.*

[3] *Abril Trigo, «Migrancia, memoria, modernidad», en* Nuevas Perspectivas desde / sobre América Latina: El Desafío de los Estudios Culturales, *Mabel Moraña, ed., (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000), 11.*

también a los sentimientos y al erotismo. Es por lo que, en una entrevista, Bollaín expresa que, en el caso de *Flores de otro mundo*, «Mi intención es hablar de parejas, son tres parejas... Aunque se cuenta la historia de los dos lados, hombre y mujer, creo que ellas arriesgan más que ellos... Las mujeres de las películas son más valientes»[4]. Estas tres parejas son: Patricia y Damián, Milady y Carmelo, y Marirrosi y Alfonso. De alguna manera, las tres mujeres negocian sus respectivas situaciones migratorias a expensas de su felicidad. Por un lado, Patricia logra su estabilidad económica a cambio de la sumisión y la negociación. Por otro, Milady prefiere perder su bienestar económico con tal de recobrar su libertad y expresar su erotismo. Finalmente, Marirrosi decide romper con Alfonso, a cambio de no tener que morir –no su pequeña muerte sino la otra muerte simbólica en el silencio sepulcral del pueblo.

Por su parte, la negociación entre Patricia y Damián se encuentra emblematizada en las fotos, como memoria que construye la identidad. Damián tiene colgada en la pared de su habitación una foto de familia, de pie, con Patricia y los dos morenitos sentados delante de él, lo que nos recuerda la foto de la Familia Real española. Al final de la película, después de la Primera Comunión de Hanai, ésta se retrata con la madre de Damián, lo que implica una solución aparente al conflicto y la integración de Patricia y sus hijos a la familia española. Ya antes, los niños habían intercambiado regalos de Navidad con su abuela postiza, quien entonces los besa en público. Patricia negocia su identidad cultural con la madre del marido a través de la lengua y de la religión, aspectos rizomáticos que enlazan las dos culturas, no sin antes haber tenido fuertes enfrentamientos con ella[5].

A diferencia de Balbuena en *Nueba Yol*, Patricia no tiene que disociar las antítesis aquí / allá y ahora / entonces, ya que tanto el aquí / ahora de España como al allá / entonces de Santo Domingo la enfrentan a la misma violencia patriarcal: Frank, su ex-esposo dominicano y Carmelo, el compañero español de Milady, son machistas y violentos. El allá / entonces de Santo Domingo no se presenta como paradisíaco. La guerra que Patricia (paradójico nombre) tiene que librar no es en su «patria» sino en España. Patricia prefiere negociar, en un doble movimiento de resistencia e incorporación, su identidad cultural no sólo con el marido sino también con la

[4] *Iciar Bollaín, «Entrevista»,* El Siglo, *9 jul. 1999: 8C.*

[5] *La escena del cementerio es de suma importancia para comprender la negociación entre Patricia y doña Gregoria. Cuando Patricia le pregunta a la suegra si quería a su marido, ésta le responde que «era un hombre bueno» y entonces Patricia le responde: «Como su hijo». En ese momento intercambian posiciones porque la suegra comprende que su hijo es para Patricia lo que su marido para ella.*

suegra, en cuanto a las especificidades dialectales (español dominicano), la comida (los frijoles), el paisaje (la llanura y su silencio). El aquí / allá y el ahora / entonces de Patricia no se erigen en categorías antagónicas irreconciliables sino que se negocian y se disuelven en un nosotros / aquí / ahora.

Tanto en *Nueba Yol* como en *Flores de otro mundo*, la familia es la metáfora fundamental para la articulación y negociación cultural. En *Flores de otro mundo*, si bien el proyecto de Patricia se concretiza, las relaciones entre Milady y Carmelo, por una parte, y la de Marirrosi y Alfonso, por otra, terminan en fracaso. La primera pareja, porque Carmelo sólo está interesado en el sexo, y Milady, hasta cierto punto, en su dinero. La relación entre Marirrosi y Alfonso, ambos españoles, plantea otro problema de inmigración interna: ni Alfonso está dispuesto a dejar Santa Eulalia ni Marirrosi quiere mudarse al pueblo. Entre los dos media lo que Abril Trigo llama «una distancia entre dos momentos»[6]. Para Marirrosi, el silencio del pueblo es desesperante: «El silencio me asfixia. Me parece que se está acabando el mundo». Es ese silencio precisamente el que la bachata, la salsa y el *rap* caribeños vienen a llenar, a «contaminar»[7].

El proyecto de reconstrucción de la familia por parte de Balbuena es un intento de recobrar la identidad cultural dominicana al identificar la familia con la nación y la mujer con la tierra. Exiliado de la tierra, Balbuena sabe que recobrar el cuerpo femenino significa recobrar el terruño. Por otra parte, Patricia negocia su «querella» con la cultura española –y tiene un éxito relativo– al «integrarse» cuando logra romper el edipo entre Damián y su madre, y ser aceptada junto con sus dos hijos para conformar una familia multirracial y multicultural en España.

Tanto Muñiz como Bollaín plantean, de alguna manera, en sus respectivas narraciones fílmicas, «soluciones imaginarias a las contradicciones reales»[8]. Por una parte, Muñiz plantea el retorno al país como una recuperación del paraíso perdido. Y Bollaín, por otra parte, sueña con una España exenta de conflictos raciales y culturales[9]. Sin embargo, de las dos propuestas, la de Bollaín es la más interesante porque no plantea la migración como una disociación absoluta entre el ahora / entonces y

[6] *Trigo, op. cit., 11.*

[7] *No es coincidencia que cuando las mujeres llegan al pueblo, las recibe un grupo musical cantando la canción «Contamíname» de Pedro Guerra.*

[8] *Fredric Jameson,* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act *(Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), 77.*

[9] *Cinco años antes de salir la película* Flores de otro mundo, *la dominicana Lucrecia Pérez, que inmigró desde Vicente Noble, República Dominicana, hasta España, fue asesinada el 13 de noviembre de 1993 por un grupo de ultraderechistas «cabezas rapadas» en una discoteca de la ciudad de Madrid a la que acudían dominicanos.*

el aquí / allá, sino como diálogo polifónico y como negociación. Y lo que es más: la España que Bollaín nos presenta en Santa Eulalia es una España feudal que está muriendo; despoblada, llena de viejos solterones castellanos y viudas rancias, como la madre de Damián, aferrados a sus tradiciones, a una identidad cultural puesta en crisis por la inmigración y la globalización.



Miralda: *Plato de Madrid* (2002)



Miralda: *Instalación comestible* (1973)

Nicolás Guillén y su concepción de la poesía mulata

Trinidad Barrera

Nicolás Guillén (Camagüey, 1902-1989), mulato, de padres mulatos y, a la vez, descendientes de mulatos, siente el negrismo desde la óptica de sus dos componentes esenciales, lo europeo y lo africano. Este mestizaje blanquinegro, síntesis de lo criollo, va a permitir al poeta la asimilación de las esencias populares más directas, ejemplificadas en la música, lo telúrico y lo mágico. Iniciado muy pronto en el periodismo, simultaneó sus estudios con el trabajo de tipógrafo en una imprenta de su ciudad natal. Ya en 1920 publica sus primeras composiciones en *Camagüey gráfico*, más tarde en *Orto* de Manzanillo y en *Castalia* de La Habana. Cuando en 1922 regresa a Camagüey, ya había madurado su quehacer poético y recogidos sus versos en un volumen, *Cerebro y corazón*, aunque no vería la luz hasta años más tarde. Tenía entonces veinte años.

Su formación literaria pasó por el estudio de los clásicos, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Cervantes, aunque tampoco faltaron las lecturas de neoclásicos y románticos. Como muchos de sus contemporáneos, se inició en el modernismo.

En los dominios del arte cubano, el espíritu de protesta en los años veinte se canalizó a través del *Grupo Minorista*, formado en 1924 «por intelectuales jóvenes de izquierda, que se pronunciaron desde los primeros momentos contra los fasos valores y por una radical y completa renovación» (Augier, XXIII). Del seno del Grupo Minorista surgió el vanguardismo cubano, aunque los órganos más característicos de la vanguardia fueron la *Revista de Avance* (1927-1930) y el suplemento literario dominical del *Diario de la Marina*, dirigido por José A. Fernández de Castro. En menor medida tuvieron también su impronta las revistas *Social*, de La Habana, y *Orto*, de Manzanillo. El vanguardismo cubano, además de la actualización de los procesos artísticos, de ese ponerse al día común a los diversos «ismos», tuvo un carácter nacionalista evidente.

Dentro de esta agitación social se incluyó Guillén cuando se instaló en La Habana, a comienzos de 1927. Tras cinco años de silencio lírico, escribió algunos versos vanguardistas que publicó en *Orto*, aunque su tono

siempre fue mesurado. La despreocupación formal, el desdén hacia la métrica y la rima, la naturalidad rayana en prosaísmo, el predominio de lo temático sobre lo metafórico, son sus modos más habituales. En definitiva, el vanguardismo cubano, tanto en Guillén como en las demás poetas de aquellos años, tuvo, en su diversidad, acentos peculiares y fue sólo una estación de paso para seguir otro rumbo. Son los casos también de Mariano Brull, Regino Pedroso, José Z. Tallet o Manuel Navarro Luna. Todos, como Guillén, tuvieron su punto de partida en el modernismo o el postmodernismo.

Si determinante de su obra futura habría de ser para Guillén su proselitismo vanguardista, también lo serían sus colaboraciones en la página «Ideales de una raza», del suplemento dominical del *Diario de la Marina* y es precisamente la maduración de sus ideas del negrismo las que me interesa traer a colación, a través de esta etapa que culmina a principios de los años treinta.

Ya Ángel Augier, en el prólogo a la obra en prosa de Guillén, advertía «una relación directa de esta prosa resuelta en artículos, crónicas, entrevistas, reportajes, con la obra poética que inauguran los *Motivos de son* y que se consolida en *Sóngoro Cosongo*» (IX). Efectivamente, en el tomo I de su *Prosa de prisa*, en el apartado I, 1929-1936, tenemos doce artículos de Guillén, algunos de los cuales son decisivos para esclarecer la toma de conciencia del problema negro que daría más tarde expresión poética a través de sus tres primeros libros. Éstos son, «El camino de Harlem» (21-5-1929), «La conquista del blanco» (5-5-1929), «El blanco: he ahí el problema» (9-6-29) «Rosendo Ruiz» (26-1-30), «Sones y sonetos» (15-6-30) y «Presencia en el Lyceum» (20-11-32).

En el primero de los citados parte del recuerdo a Juan Gualberto Gómez y su doble ideal, independizar la patria, en lo político, y elevar el nivel de su raza, en lo político y lo social, para reconocer, por su parte, la desigualdad entre cubanos, «todavía tiene problemas la raza de color en Cuba». En un tono muy suave, Guillén se limita a dar ejemplos de la marginación laboral o de divertimentos del negro cubano, más llamativa en las provincias que en la capital de la isla.

El siguiente artículo avanza un paso más y parte de la reflexión sobre la tesis de si el problema del negro cubano es cultural o no. Cree que el problema no es así de simple y repasa las características del negro, tímido por naturaleza, «marginal y cauteloso, con un desarrollo perjudicial de la vanidad», al tiempo que considera que el negro ha ido, a veces, autoexcluyéndose, por su peculiar apatía, que debe vencer e intentar acercarse al blanco. Podemos comprobar cómo su atención al tema sigue siendo cautelar, deter-

minista incluso, y más en la línea de otros pensadores latinoamericanos de la época que habían reflexionado sobre el problema del indio, por ejemplo el boliviano Alcides Arguedas en su *Pueblo enfermo* (1909).

Sin embargo, en el artículo siguiente, avanza algo más al atreverse a afirmar que el problema del negro en Cuba es «de hecho» y no «de derecho». La ley no le niega ningún derecho, pero el blanco le reconoce muy pocos y tiende a considerarlo negro antes que profesional. En «Rosendo Ruiz» retoma la línea de la automarginación del negro y le reprocha a aquél que viva al margen de su belleza y que abomine del «son», de la rumba o del bongó, al tiempo que le exhorta a la reivindicación orgullosa de sus tradiciones musicales, sones, guarachas, boleros. Punto de contacto curioso con los *Motivos de son* ya que, no en balde, este libro estaba en puertas, los primeros «motivos» son de abril de 1930.

Así, en «Sones y soneros», posterior a la publicación del libro citado, reivindica al son como forma adecuada para lograr poemas vernáculos, a la vez que señala su significado dentro de lo popular, escritos además en la forma en que hablan los negros cubanos.

Con su artículo «El camino de Harlem», el 21 de abril de 1929, emprendió Guillén una colaboración regular en «Ideales de una raza», perteneciente al *Diario de la Marina* que dirigía Gustavo E. Urrutia, que concluye en 1930, aunque tuvo cierta continuidad en 1931, en las páginas del diario *El Mundo*, fundado por Lino Dou, bajo el título «La marcha de una raza», en la que también colaboró Guillén. Las colaboraciones de Guillén en estos diarios son decisivas para comprender el espíritu que guía *Motivos de son* y que madura en *Sóngoro Cosongo*. Como apunta Augier, «son artículos polémicos que establecen los derechos y valores de la población negra cubana, y que ya plantean la necesidad de la integración afectiva como única solución a un grave problema histórico de la nacionalidad» (IX).

Pero no terminan aquí las consideraciones de nuestro poeta al tema; nos referimos a una conferencia pronunciada en el Lyceum de La Habana, incluida también en la recopilación de artículos que estamos tratando, que con el título «Presencia en el Lyceum» (20-2-32) nos ofrece sugerentes datos de la vida y obra del poeta de Camagüey. Posteriormente fue refundida en «Charla en el Lyceum» del año 1945, a la que también aludiremos.

Con el artificio del desdoblamiento, se presenta Nicolás Guillén como el secretario del poeta y habla de su propia poesía, siempre en tercera persona, como «el espíritu de un pueblo jacarandoso y solar, que ahora está en la encrucijada de su destino» (35). Plantea de entrada su concepción del pueblo cubano como mulato, la raza negra y la blanca no se han mantenido como puras, son «estratos» que acabarán por fundirse en una única fran-

ja sólida. «Aquí todos somos algo mulatos en lo íntimo y no está distante el día en que también lo seamos a flor de piel». La poesía de Guillén se refleja, a lo largo de estas páginas, como interpretativa del carácter popular y del conflicto étnico, «para recoger en el espejo de Cuba, la imagen de América». Esta última idea resulta especialmente interesante pues matiza la evolución posterior de su poesía, de lo local a lo universal o cosmopolita.

La ecuación es muy clara, el mestizaje cubano no es sino una faceta del mestizaje continental y por ahí comienza a abrirse la dimensión universal de la poesía guilleneana, porque efectivamente Hispanoamérica es un continente mestizo desde los albores del descubrimiento, como muy bien ha apuntado otro crítico cubano, José Juan Arrom.

Al entrar en su poesía concreta comenta de *Motivos de son* (1930) cómo cada uno de dichos «motivos» pretende recoger un cuadro breve, enérgico y veraz del alma negra, enraizada profundamente en el alma de Cuba, insistiendo en el molde empleado, el son, para curiosamente hacerse su propia autocrítica: «Aquellos poemas eran ciertamente una interesante novedad, pero que habría que moler con vigor para extraerle el zumo íntimo» (38). En esta línea señala «La canción del bongó», perteneciente a su segundo libro, como portadora de acentos más puros:

En esta tierra mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondón:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos. (O.P., I., 117)

Entre *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo*, Guillén ve una evolución, «otro acento distinto del popular». «Es el acento puramente negro, que descubre, exalta y propaga la belleza oscura, arrinconada en el espíritu de gran parte de esa raza por los cánones de una educación clásica» (45). Claramente está marcando la diferencia entre la *moda* de lo negro y el *modo* consustancial del negro, matización que Guillén señalará más de una vez en su prosa.

Las ideas vertidas en esta conferencia se amplían en otra dada en 1945 en el Lyceum de Varadero. Incluida también en su *Prosa de prisa I*, confiesa que su primer poema negro databa de 1929, «Oda a Kid Chocolate», la misma que aparece luego en la primera edición de *Sóngoro Cosongo*, bajo el título de «Pequeña oda a un negro boxeador cubano». Son versos de exaltación racial y ritmo descoyuntado, en los que no asomaba todavía la línea musical característica de la producción posterior:

Es bueno, al fin y al cabo,
hallar un punching bag;
saltar,
sudar,
nadar,
y de la suiza al shadow boxing,
de la ducha al comedor,
lucir pulido, fino, fuerte,
como un bastón recién labrado,
con agresividades de black jack.
Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol,
y buscar en Harlem y en La Habana
jazz y son,
saberse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos,
hablar en negro de verdad. (O.P., I, 119-20)

A mi entender esta oda es un infiel exponente de la poesía de vanguardia, por sus imágenes descoyuntadas, su lenguaje cargado de neologismos de época, pero no resulta disonante que más tarde la incluya en *Sóngoro Cosongo* porque late en ella un irónico mensaje para el negro, cargado de valentía: «es bueno... saberse negro y hablar en negro de verdad», termina diciendo. Justamente las premisas que guiarán sus *Motivos*.

Continúa en su conferencia recordando sus dos primeros libros, con palabras parecidas, y al llegar a *West Indies, Ltd.*, reconoce que ahí se expresa el conflicto entre el poeta y el medio en que trabaja y vive. «El son –dice Guillén– no es el del negro bembón, chulo, a quien sostiene la mujer, vistiéndolo de dril blanco y zapatos de dos tonos, sino el del trabajador que muere en una faena cuya dureza bárbara no resiste su cuerpo mal pagado, o que se desploma sin lograr trabajo, seco de hambre en las calles» (296).

Me matan, si no trabajo,
y si trabajo, me matan;
siempre me matan, me matan,
siempre me matan. (O.P., I, 168)

El significado de la prosa de Guillén en los años treinta hay que ponerlo en relación necesariamente con el prólogo de *Sóngoro Cosongo* (1931). Guillén, poco dado a prologar sus libros, hace aquí una excepción, sin duda motivado por el impacto escandaloso de *Motivos de son* entre una parte del público lector. La cita, aunque larga, merece la pena:

> No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi temario lírico. Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero.
>
> Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.
>
> Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro, a mi juicio, aporta esencias muy firmes a nuestro cóctel. Y las dos razas que en la isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá «color cubano». Estos poemas quieren adelantar ese día. (O.P., 114)

Es clara su afirmación de una poesía mulata, mestiza, como la auténtica poesía criolla, el negro y el blanco tendiendo sus manos. Guillén hace un llamado a buscar y a darle el sitio adecuado al aporte africano dentro de la cultura nacional. Reivindicar el aporte africano en aquellos años era una valentía, pues la marginación de este colectivo había sido la nota dominante de la cultura en Cuaba. El miedo al negro marcó la economía y la política de los siglos XVIII y XIX. «Poner al negro en su justo lugar era un deber y una verdad revolucionaria» (36), afirma Nancy Morejón.

Revalidar ese «color cubano», transculturado, implica un trascender la cuestión racial y aspirar a esa dignidad plena del hombre con la que soñara José Martí. Pero no terminan aquí las consideraciones sobre este tema en su prosa. En el Tomo III de su *Prosa de prisa* encontramos un artículo de decisiva importancia, «Nación y mestizaje» (*Casa de las Américas*, 5-8-1966), que completa adecuadamente los planteamientos de aquellos primeros años.

Hace Guillén un repaso histórico a la población cubana desde antes de la llegada de los españoles, así como la diversa procedencia de las olas africanas o hispánicas que fueron progresivamente repoblando la isla hasta configurar ese mapa blanquinegro actual: «Porque aunque desde el punto de vista social y económico siempre existió una insalvable diferenciación entre blancos y negros, la nacionalidad cubana se debe a entrambos elementos y es consecuencia de una vasta, caudalosa, irresistible transculturación afrohispana» (289). Apunta finalmente en sus palabras la diferencia esencial entre el negrismo tal como él lo entiende y demás influjos paralelos:

> Nos vino entre ellas el negrismo de Gide, de Cendrars, de Picasso, de Morand. Sólo que este negrismo llegado como una «moda», transformóse rápidamente en «modo» por una razón histórica evidente, a saber: el proceso de conmistión negriblanca, afroespañola, que durante más de tres siglos había tenido lugar en Cuba. Mientras la negritud de los poetas francófonos es un arma contra el colonialismo, un medio de lucha por la independencia del poderío metropolitano, el negrismo es expresión de unidad histórica, conmistión de dos fuerzas sin ninguna de las cuales podría existir Cuba como existe hoy, lucha contra el racismo, en fin. Un negrismo mestizo, aunque esto suene a paradoja (290).

Las palabras de Guillén no requieren comentarios, treinta años después de sus primeras incursiones en el tema, y pese a haber superado sus «modos» iniciales, sus ideas al respecto están muy claras. Cuba, su pueblo y su cultura son, por tradición, mestizas y éste es un concepto muy válido de identidad nacional.

En este aporte guilleneano a la identidad nacional cubana y al proceso de transculturación hay que precisar, como ha señalado Morejón, una diferencia importante respecto a la elaboración del concepto por Fernando Ortiz. Para Guillén, el impacto indio es prácticamente nulo mientras que para el etnólogo Ortiz tiene su parte de influencia. «Lo que trasciende en ambas actitudes, dice Morejón, es que cada uno de ellos tiene un concepto del tiempo. Ortiz como algo abstracto, sujeto a toda la historia de la nación. Guillén como algo concreto, sujeto a la contemporaneidad del siglo XX» (51).

Sería de todas formas injusto no aludir a la importancia que para la formación del poeta de Camagüey debieron tener los estudios de Fernando Ortiz que ya desde 1905, con *Los negros brujos* y más tarde *Los negros esclavos* (1916) y *Los negros curros*, venía realizando un análisis consciente de su cultura y del proceso de incorporación a la vida cubana. Sin olvidar tampoco, entre sus múltiples contribuciones al tema, su *Glosario de afronegrismos*.

En diecisiete ocasiones cita Guillén al maestro Fernando Ortiz, a lo largo de su *Prosa de prisa*. En todas ellas tiene palabras de reconocimiento y gratitud hacia él a quien compara con José Antonio Saco, en su pensamiento, y aún lo pone por encima. Ortiz, autor del concepto de transculturación, de suma importancia para la formación de su teoría del mestizaje, es un magisterio admitido en sus comentarios. Aún más, todas las consideraciones históricas que Guillén realiza en su artículo «Nación y mestizaje» parecen estar tomadas del ensayo de Ortiz, *Los negros esclavos*.

Con motivo del fallecimiento del ilustre etnólogo, Guillén escribe dos crónicas «Don Fernando» (*Juventud Rebelde*, 14, 4, 1969) y «Ortiz, misión cumplida» (*Casa de las Américas*, 7, 8, 1969) en las que lo compara con el papel liderado por Domingo Delmonte en el siglo pasado, aunque Ortiz llega a superarlo especialmente por el caudal de obra escrita que nos ha dejado, frente a un liderazgo delmontino más verbal o menos sistemático. «Porque es Ortiz quien acomete por primera vez en Cuba –contra prejuicios, juicios y posjuicios– la tarea de señalar el papel cumplido por la presencia multinacional y multicultural africana, junto a la española, en el proceso formativo de una auténtica, de una representativa cultura nacional» (III , 338). «Ortiz hizo familiar, cotidiana, la noción de mestizaje nacional, y fijó para siempre el carácter de nuestra cultura, partiendo de un punto de vista estrictamente científico» (III, 340). Con estos comentarios queda patente la huella en Guillén. Todavía en 1967 exhortaba Guillén a los estudiosos a circular por los caminos abiertos por Ortiz en el movimiento artístico cubano de los años treinta, «en busca de una expresión nacional auténtica en lo afroespañol, no como una variante del ser cubano, sino como cifra prístina de éste» (III, 312).

El ambiente en el que Guillén forja su concepción del mestizaje así como su revitalización del folklore negro sería incompleta además si no citáramos las contribuciones de Chacón y Calvo el folklore campesino o las de Carolina Poncet y Cárdenas al romance en Cuba (1914). Todo un cauce de investigación sobre lo popular que debió tener su vertido indudable en la obra de Nicolás Guillén, aunque no se encuentra ninguna alusión, en su prosa, a la obra de estos dos críticos cubanos.

Cuando Guillén, en 1930, da a conocer sus ocho *Motivos* en las páginas del *Diario de la Marina*, a cargo de Gustavo Urrutia, se intentaba, en palabras de su autor, «un acercamiento o al menos una elevada discusión sobre la convivencia de negros y blancos en Cuba, demorada y obstaculizada por siglos de prejuicio alentados en el seno de la clase y raza dominante» (41). El camino estaba abonado.

La prosa de Guillén, y no sólo la de los años treinta, muestra las concepciones del escritor en los aspectos raciales, sociales, culturales, políticos y humanos que veremos canalizados en su poesía, resumidos, en el decir de Jackson, en dos ideas, «the whole concept of blacks as defenders of de homeland and as preservers or symbols of the national culture» (6).

En otros artículos Guillén vuelve sobre el tema: «Cuba, negros, poesía», publicado en *Hora de España* (Valencia, XI, 1937), aclara su concepción de una poesía «negriblanca», poesía que «quiere ser de una y otra sangre, mezcladas, hechas una sola». En «Negra, mueve la cintura» (*Hoy*, 6-12-1941), esboza un amargo comentario sobre los que ven al negro sólo útil para el baile. A éstos hay que añadir, además, gran número de artículos dedicados a poetas que, con él, compartieron comunes afanes y desvelos, como el norteamericano Langston Hugues, gran amigo suyo, o Manuel Navarro Luna, otro poeta cubano, o la del zambo Candelario Obeso, su colega del Magdalena. Resulta interesante también la crónica dedicada a Rómulo Lachatañeré, recopilador de cuentos y cantos negros en su *Oh, Mío Yemayá*» (1938) y autor de un *Manual de Santería* (1942). Una lectura detenida de los tres tomos que integran *Prosa de prisa* pone de relieve que el tema que venimos tratando no fue zanjado en los treinta, sino que fue objeto de reflexión permanente a lo largo de su vida, ya fuese de manera directa o indirecta.

Bibliografía

N. Guillén (1974), *Obra poética I y II*, edic. de Ángel Auguier, La Habana, edit. de Arte y Literatura.

— (1975-1976), *Prosa de prisa, I, II y III*, edic. de Ángel Auguier, La Habana, edit. de Arte y Literatura.

Richard A. Jackson (1982), «Literary blackness and literary americanism: toward an afro-model for Latin American Literature», *Afro-hispanic Review*, I, 2.

Nancy Morejon (1982), *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Ediciones La Unión.

Fernando Ortiz (1975), *Los negros esclavos*, La Habana, edit. de Ciencias Sociales.



Eine Türckin so Caffe trinckt.

La ilustración de libros en América

Edgar Montiel

Gracias al grabado en madera, en España se comenzó a ilustrar los textos casi desde el principio de la implantación de la imprenta (hacia 1472), a partir de Santiago de Compostela, Valencia y Sevilla, siendo precisamente las casas sevillanas las que tuvieron mayor influencia en la introducción de la imprenta en América, en 1539. En esos mismos años las culturas azteca, maya e inca, utilizaban también las artes incisorias, llamadas *pintaderas*, consistentes en sellos o rodillos de barro cocido que servían para el estampado polícromo de telas (usados también en la cerámica). Esta técnica multiplicadora reproducía la simbólica del dibujo azteca y el fino trazado de la escritura ideográfica, presente en los códices (figura 1). Diestro en el oficio, el indígena estaba preparado para asimilar rápidamente las técnicas que el grabador europeo introdujo en América.

Simultáneamente a la introducción de la imprenta se enviaban a América muchas Biblias, misales, santorales, que contenían imágenes religiosas, así como muchos libros que buscaban escapar a la prohibición de la Inquisición (algunos libros de Erasmo, por ejemplo), conteniendo motivos paganos, orlas, viñetas, escudos, etc. En la documentación de época se registra que en 1599 Andrés Herbás, vecino de Sevilla, envió a la Nueva España (México) láminas de a 20 reales cada una, y lienzos de Flandes a 10 reales cada uno. La prosperidad local fomentaba una gran demanda de imágenes religiosas y profanas.

Entre la imitación de las estampas europeas, el surgimiento de un estilo propio y el florecimiento de un imaginario diferente, el grabado se expande en Hispanoamérica durante los siglos XVI, XVII y XVIII, principalmente con el burilado en madera y metal, llegando al siglo XIX con el apogeo de la litografía americana, gracias a la libertad de imprenta y la proliferación de publicaciones periódicas con el advenimiento de la República.

Una obra emblemática, que atestigua el proceso de configuración de un imaginario distinto, mestizado, se encuentra en los dibujos del peruano Felipe Guaman Poma de Ayala, cuyas *copias* circularon a principios del siglo XVII, y fueron impresos en su totalidad sólo en 1936, en su célebre libro *Nueva crónica y buen gobierno* (figura 2).

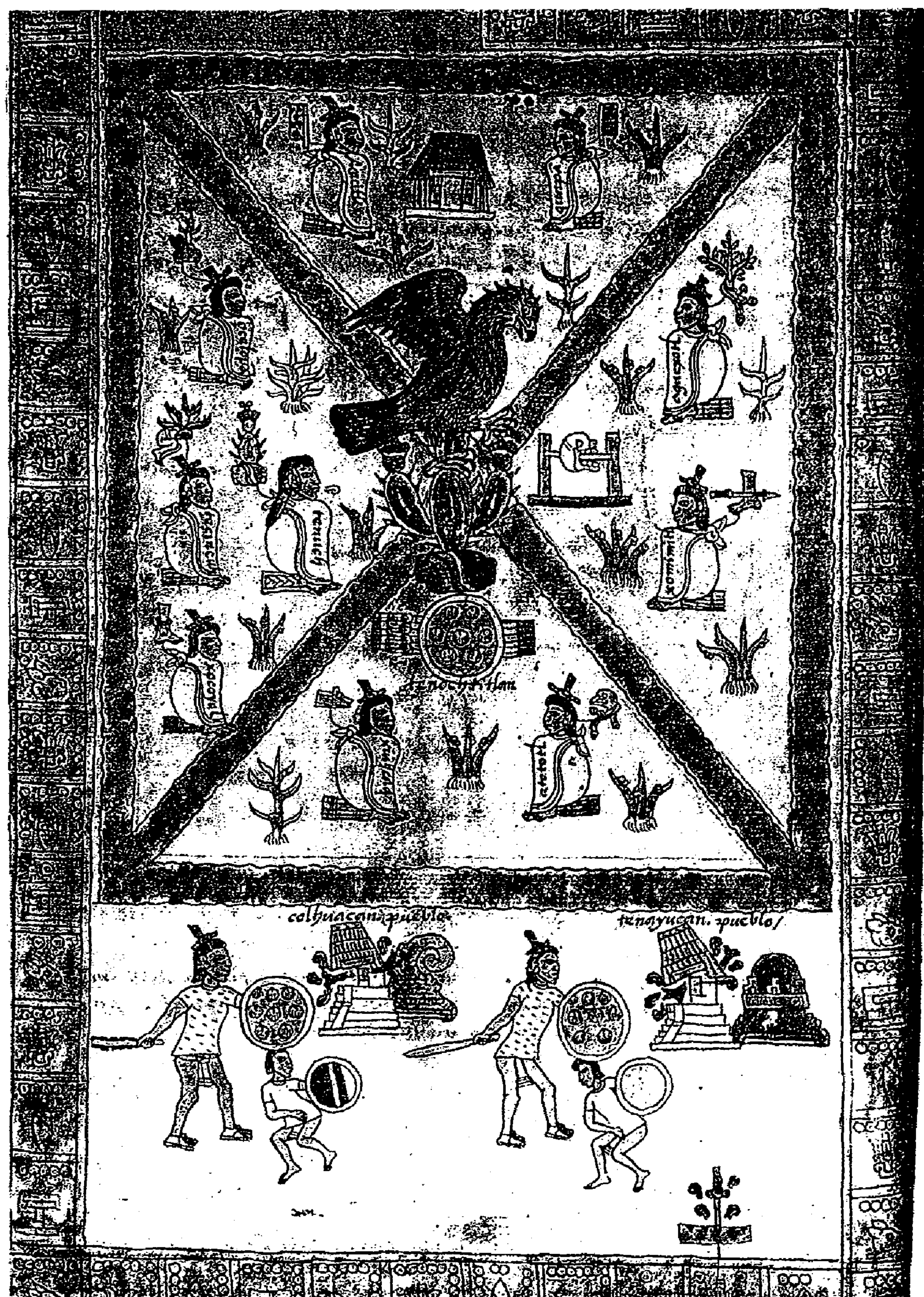


Figura 1. Lucena Salmoral, Manuel. *Hernan Cortés. La espada de Quetzalcóatl.* Biblioteca Iberoamericana. Ediciones Anaya. Madrid. 1988, p. 30



Figura 2. Indios / criollos y criollas indios chipchillunto chipchillanto pacayllanto may pin caypi rosasticu may pin caypi chicsanuaylla maypin caypi hamancaylla / [Sombra de nuestros secretos, sombra que nos ocultas, ¿dónde está la rosa?, –Aquí está. ¿Dónde están los verdes prados de Chiuana? –Aquí están. ¿Dónde los de Amancay? –Aquí están] / fiesta.

Guaman Poma de Ayala, F. *Nueva Cronica y Buen Gobierno*, original manuscrito en 1600. Tomado de Biblioteca Ayacucho, 1980, Caracas, p. 251.

Aun cuando oficialmente se autorizó la primera imprenta para México en 1539, se conoce que las primeras ilustraciones datan de antes, pues éstas se usaban para adornar naipes, muy solicitados por los españoles, cuyo rápido deterioro impedía encargarlos sistemáticamente a España. En México se registra para 1582 el estampado de nueve mil docenas de naipes, cantidad considerada industrial, y en Cartagena existía en 1623 una «imprenta de naipes», mucho antes de que se comprobara la instalación de una impresora en esta ciudad portuaria, en 1809. De modo que los estampados siguieron primero las necesidades del juego que las del saber.

¿Cómo se expandió el grabado en tan vasto continente? Se produjo a partir de las capitales virreinales a las que llegaba primero la imprenta: México en 1539 y Lima en 1584. No había concluido aún la conquista, cuando la capacidad multiplicadora de la tipografía abrió nuevas posibilidades a la implantación del saber occidental. No será hasta el siglo siguiente, en 1660, cuando se instaure la imprenta en Guatemala y se extendió a otras regiones en el siglo XVIII, tales como Paraguay (1705), La Habana (1707), Bogotá (1739).

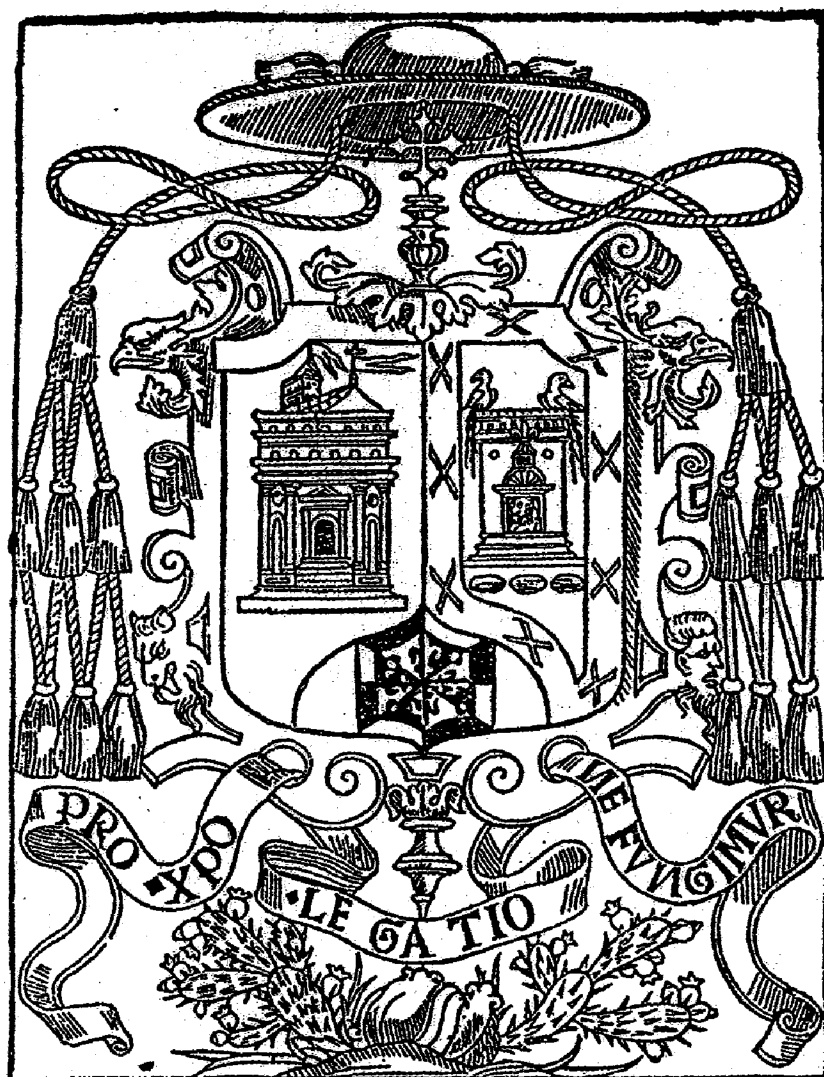
Los libros en América tenían al principio un objetivo catequizador. Era la fase de la Conquista Espiritual. Patrocinados por la Iglesia se publicaban muchos catecismos, doctrinas o vidas religiosas. Resultaba riesgoso para la Corona el libre establecimiento de imprentas, por lo cual ejercía un estricto control; sólo con su permiso ingresaban los útiles necesarios o se autorizaba a los oficiales que podían manipularlos. Tanto las Casas de la Moneda como las primeras imprentas privadas eran dirigidas por europeos, pero los operarios eran mestizos, indígenas o esclavos.

Una muestra de esta colaboración se encuentra en los libros publicados por las misiones guaraníes, en cuyos grabados se identifican nombres indígenas como los de Juan Yapará y Tomás Tilcara, de la Misión de San Ignacio, Paraguay. Los libros y grabados guaraníes conquistaron la admiración de la Europa ilustrada. Uno de los más célebres es el tratado *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, del jesuita Juan Eusebio de Nieremberg. Voltaire y Diderot lo tenían en sus bibliotecas.

Un hombre clave en la introducción de la tipografía y el estampado en América fue el alemán Jacobo Cromberger, con talleres en Sevilla, quien exportó la primera imprenta al Nuevo Mundo. Juan Pablos, operario de los Cromberger, se trasladó a México donde instaló en 1539 una casa editora con los útiles traídos de Sevilla. Inicialmente Pablos siguió el estilo de impresión de los Cromberger: grabados de portada, del interior, figurillas (intercambiables según temas), marcas tipográficas, diagramas, blasones heráldicos, orlas.

No obstante el apego a las orientaciones de la casa matriz, del taller de Pablos salieron obras singulares que ponían en evidencia la presencia de la

mano indígena entre los grabadores. En la portada de las *Constituciones del arzobispado y provincia de la muy insigne y muy leal ciudad de Tenochtitlán-México de la Nueva España*, impresa en 1556, se advierte ya una nítida huella del paisaje local: los nopales, que se convertirán con el tiempo en símbolo iconográfico de México (figura 3). Verdadera composición con



¶ Constituciones del arçobispado y prouincia dela muy ynsigne y muy leal ciudad de Tenuxtitlã Mexico dela nueua España.

Figura 3. Portada de las *Constituciones del arzobispado y provincia de la muy insigne y muy leal ciudad de Tenochtitlán-México de la Nueva España*, impresas por Juan Pablos en 1556.

El libro en México. Exposición organizada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Embajada de los Estados Unidos Mexicanos en la República Federal Alemana. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones bibliográficas. México, 1970, p. 45.

imágenes provenientes de Europa y América, que el historiador Fernández del Castillo apreció así:

> Tengo la seguridad de que a muchos indios los dedicaban a grabadores; obsérvese la portada de las *Constituciones* del arzobispo en México (1556),



Figura 4. Vuelta de la portada del *Tripartito* de Juan Gerson, impreso en el taller de Juan Cromberger por Juan Pablos en 1544. Se trata de la xilografía más antigua hecha en México.

El libro en México. Exposición organizada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Embajada de los Estados Unidos Mexicanos en la República Federal Alemana. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones bibliográficas. México, 1970, p. 34.

que en la parte baja en donde aparecen naciendo los simbólicos nopales de las piedras, no están figuradas éstas como se dibujan siempre y las dibujaban los españoles, sino a modo de los jeroglíficos aztecas de la piedra; la casa en uno de los cuarteles del escudo, por su forma y almenaje, asemejase al Teocalli de algún códice. En algunas portadas de libros del siglo XVI existen dibujos de un marcado tinte azteca.

Esta necesidad compulsiva de expresar lo europeo y lo americano, origen de una combinatoria infinita, ¿no constituye ya un rasgo del barroco en América en pleno siglo XVI? En esta centuria se produjo una revolución en el plano simbólico. Un siglo después, a su turno, el grabado barroco europeo se colmaría de «exotismo», es decir de iconografía americana: paisajes tropicales, palmeras, frutas, flores y animales de América. El barroco congregó así los elementos dispersos y desconocidos del mundo.

El «abridor de láminas», como se llamaba al grabador, trabajó en México desde la década de 1530; la xilografía más antigua que se conoce proviene del taller de Pablos en 1544 (figura 4). El primer ilustrador español llegó al taller de Pablos y se independizó en 1559. En esos años los grabadores no acostumbraban firmar sus obras. Antonio de Espinosa, otro editor, introduce hacia 1560 los tipos romanos y cursivos en los que se había especializado en Sevilla. Sin embargo fue el primero en utilizar un colofón propio, de heráldica personal, que identifica sus impresiones en México (figura 5). Europeos también fueron Pedro Ocharte, Pedro Balli, Antonio Ricardo y Enrico Martínez, este último tipógrafo conocido en el siglo XVII.

Novedad en el siglo XVII resultó la introducción de las planchas de cobre, que no sólo permitieron una mayor conservación de los grabados, sino un trabajo delicado con el buril y el punzón, y el entintado en las tallas, que permitía los relieves y matices, cuando en España todavía no se usaba la calcografía. Calcógrafos como Rosillo, Ysarte, Guerrero, Villegas, entre otros, aparecen ya firmando láminas de vírgenes, frontis, grabados de Cristo en la Cruz. Entre los grabados del siglo XVII se aprecia en las *Fúnebres demostraciones por la muerte de Felipe IV*, 1666, de Isidro Sariñana, un paisaje mexicano, estableciéndose una distinción muy clara con la iconografía europea. Aquí se puede observar un paisaje ilustrado en primer plano por el nopal, cruzado por el quetzal, y a lo lejos el típico pueblito mexicano con cierto aire de aridez y de autoctonía (figura 6).

Los grabadores del siglo XVII captan los rasgos de la nacionalidad en formación, así como los mitos y símbolos distintivos. De la iconografía emergente, la Virgen de Guadalupe fue la que se estampó más; eso se puede apreciar en el grabado en 1688, en la *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra*

VOCABVLARIO
EN LENGVA MEXICANA Y CASTELLANA, COMpuesto por el muy Reuerendo Padre Fray Alonso de Molina, dela Orden del bienauenturado nuestro Padre sant Francisco.

DIRIGIDO AL MVY EXCELENTE SEÑOR
Don Martin Enriquez, Visorrey desta nueua España.



¶ Indorum nimia te fecit prole parentem.
Qui genuit moneus, quos pater alme foues.

Confixus viuis, langues: cum mente reuoluis.
Vulnera, cum spectas, stigmata carne geris.

EN MEXICO,
En Casa de Antonio de Spinosa.
1571

Figura 5.



LA Aguila Real expelle vitorioſa
Del nido à la baſtarda; mas piadoſa
Los polluelos, que dexa, ſe alimenta,
Y adoptandolos hijos, los fomenta.
De eſte modo tambien Reyes Hiſpanos
Con los Indios, polluelos Mexicanos,
Piadoſos, y clementes ſiempre fueron;
Pero todos, PHILIPPO, te cedieron;
Pues ſegun tus afectos paternales,
De adoptivos, ſe vieron naturales.

Figura 6. ...de las *Fúnebres demostraciones por la muerte de Felipe IV*, de Isidro de Sariñana, impreso en 1666.

El libro en México. Exposición organizada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Embajada de los Estados Unidos Mexicanos en la República Federal Alemana. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones bibliográficas. México, 1970, p. 58.

Señora de Guadalupe de México, de Francisco de Florencia, rodeada en las cuatro esquinas por medallones que expresan su historia, abajo el nopal con el quetzal y la serpiente, más los arabescos del vestido, conjunto que configura la imaginería religiosa mexicana, logrado gracias al minucioso y delicado trazado de fondo, obra de la pericia del buril y el punzón (figura 7).



Figura 7. Primera página y grabado de la *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, de Francisco de Florencia, impresa en 1688.

El libro en México. Exposición organizada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Embajada de los Estados Unidos Mexicanos en la República Federal Alemana. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones bibliográficas. México, 1970, p. 61.

Resulta de la mayor singularidad la ilustración de la contraportada del *Compendio del arte de la lengua mexicana*, de Horacio Carachi, de 1759, en el que se congregan, en un orbe ampliado y múltiple, los ángeles tutelares, frailes devotos, la magistratura eclesiástica y la terrena con las figuras indígenas, su flora y su fauna. Grabado de sincretismos, expresión de un

nuevo orden simbólico, que a la altura del siglo XVIII, asume con gracia y estilo la cosmovisión asentada en la transculturación, rasgo característico del barroco americano (figura 8).



Figura 8. Grabado de la contraportada del *Compendio del arte de la lengua mexicana* de Horacio Carachi, impreso en 1759.

El libro en México. Exposición organizada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Embajada de los Estados Unidos Mexicanos en la República Federal Alemana. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones bibliográficas. México, 1970, p. 67.

Al concluir el siglo XVIII, respecto al grabado dos hechos marcan el tránsito de un siglo al otro: de un lado las imprentillas ilegales, con pobres recursos, difunden profusamente hojas impresas (muchas veces de contenido político) y ponen de moda las estampas populares e incursionan en la falsificación de billetes de lotería, documentos de embarques y hasta títulos nobiliarios. De otro, se crea en México la Real Academia de San Carlos, dedicada a formar profesionalmente a grabadores, pintores y escultores de Hispanoamérica. Se inaugura en 1784, nombrándose como director al profesor de grabado Jerónimo Antonio Gil.

Según el inventario de 1786, la Academia poseía «dos mil estampas de las llamadas de humo buril». Entre los estudiantes de la Academia, la mayoría de origen hispánico, destacaba José Mariano de Águila, de ascendencia indígena, discípulo de Gil, quien tiempo después marcó su presencia en Madrid. Otro mexicano fue José María Montes de Oca, quien destacó en el grabado en hueco y lámina.

Lima fue otra capital que recibió autorización de la Corona (1584) para establecer oficialmente una imprenta. En este caso el permiso se concedió a Antonio Ricardo, quien se había trasladado de México a esta ciudad en 1570. Diversos talleres se establecen en los siglos XVI y XVII, como los de Francisco Canto, Jerónimo de Contreras, las imprentas de Juli y el Cusco, entre otras. Fueron Ricardo (o alguno de sus operarios) los primeros grabadores de Perú en xilografía, pues de esa época data el retrato de Pedro de Oña, autor del *Arauco Domado*, 1596. Proliferan, como en México, escudos de armas, láminas evangelizadoras, gramáticas, retratos de santos y personajes. Canto tuvo la audacia de introducir en Lima lo que en ese momento era una innovación: imprimir portadas a dos tintas.

En Lima aparecen muchos grabados anónimos, uno de ellos del obispo Toribio Alfonso de Mogravejo, primer santo peruano, 1595 (figura 9). Entre los firmados destacan los de Francisco Bejarano, fraile que ilustra, entre otros, el libro sobre las exequias de Margarita de Austria (1613). Al finalizar el siglo XVII se consideraba como el más importante burilista al fraile mercedario Pedro Nolasco, con una obra sostenida e iniciada en 1660. Otros nombres se incorporan a la lista de grabadores, enriqueciendo la escuela de Nolasco y Bejarano: los frailes Miguel Adame, Matías de Lisperguer, Antonio Contreras y Carlos de Zelaida, criollo peruano que hizo un escudo para el virrey Amat. Las relaciones de exequias vidas de santos, fueron ilustradas en esos años por los grabadores limeños hasta bien entrado el siglo XVIII, prolongando esta tradición en el XIX.

Guatemala (1660) fue otra ciudad privilegiada para el desarrollo del grabado. Se reconoce el primero en cobre en la portada de la *Historia de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala*, escrita por Fray



Figura 9. Obispo Toribio Alfonso Mogrobejo, primer santo peruano, in *Institutiones Grammaticae Latino Carmine*, Hispanacum explicatione, Lima 1595.

Francisco Vásquez e ilustrada por Baltasar de España, quien «inauguró una sólida tradición prolongada a través del siglo XVIII» (*figura 10*). Retratos de santos o personalidades coloniales, escudos de armas, temas religiosos o asuntos de carácter oficial caracterizaban los temas de estos grabadores, entre los que sobresale Pedro García Aguirre, grabador de la Casa de Moneda, quien hizo los retratos del arzobispo Franco y Monroy (1780) y de la Beata María Ana de Jesús (1784). Enseñó el arte del grabado a sus discípulos, uno de ellos, Casildo España, realizó notables retratos de personajes de la época y un plano de la ciudad de Guatemala; a su vez el hijo de éste, Apolinario España, fue el primero en trabajar el aguafuerte en Guatemala. En este mismo siglo destaca también el grabador de retratos Francisco Cabrera.

La Habana (1707) recibió tardíamente la imprenta si se tienen en cuenta las fechas de instalación en México y Lima. Capital portuaria, abierta al intercambio constante, encontró en la metrópoli española los lugares para imprimir o recibir, del flujo de exportación, libros, láminas y lienzos que venían de España. Hasta el arribo de Francisco Javier Báez (1746-1828) poco se sabe del grabado en Cuba. Éste se inicia en la década del 60 y su

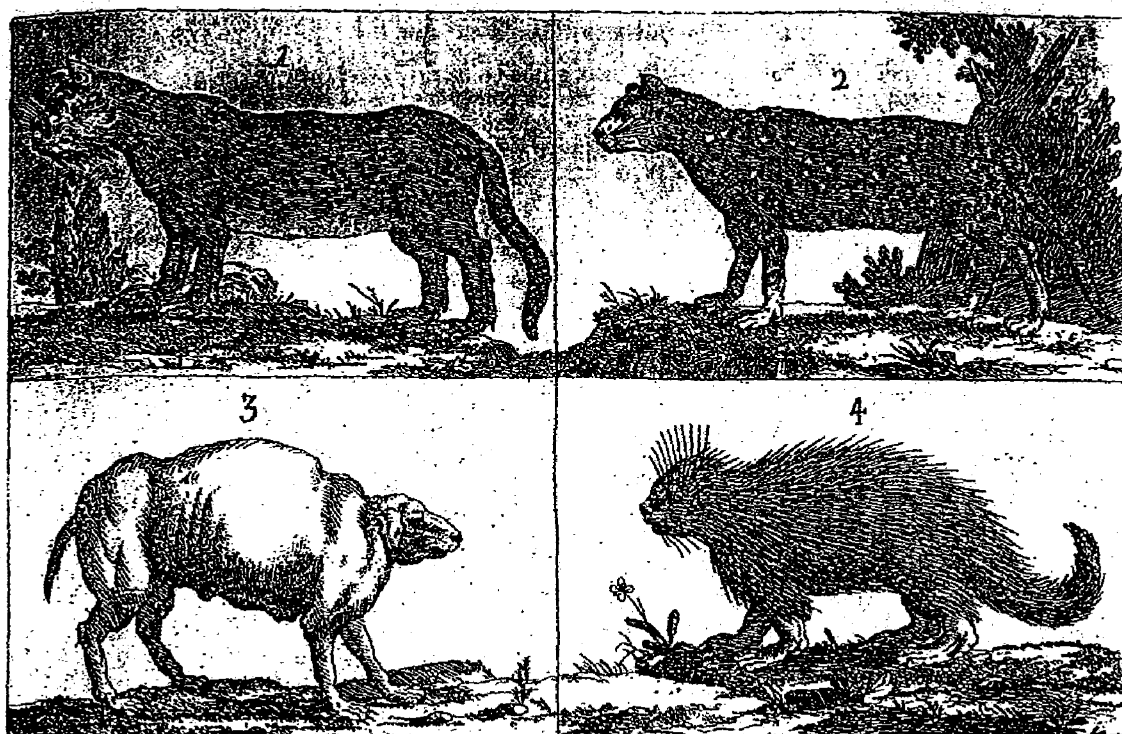


Figura 10. in *Rusticatio mexicana* de Rafael Landivar, Guatemala, 1782.
Carlos III y la Ilustración. Tomo I. Ministerio de Cultura. Lunwerg. España, 1988, p. 406.

grabado conocido más antiguo es de 1763. Trabaja láminas de santos, escudos de armas, viñetas, paisajes, marcas de cigarros, y utiliza grabado en madera, plomo, zinc y cobre (figura 11). Es particular de Cuba, toda una *escuela,* el grabado de «marquillas» de tabacos y sellos para las cajas, que se inicia en el siglo XVIII pero que encuentra su esplendor en el XIX. En este mismo rubro se especializan los grabadores Hipólito Gameroy, Santiago Lessieur y Durand.

En Bogotá (1739), el grabado aparece inicialmente como una actividad utilitaria de la Real Casa de Moneda. De Salamanca es el fundador del grabado en Colombia, Francisco Benito de Miranda, quien llega a Santa Fe de Bogotá con mucha experiencia acumulada. En 1752 es designado segundo tallador de la Casa de Moneda y en 1777 es nombrado director de una escuela de dibujo. Fue el introductor de la talla dulce. De 1782 es la obra más antigua que se le conoce, *La divina Pastora,* delicada y exquisita, en la tradición mariana del gran Murillo.

De semejante importancia en la iconografía fundacional de Nueva Granada (Colombia), aunque de menor calidad en el acabado, es la estampa en cobre de Benito de Miranda, *La Virgen del Rosario de Chiquinquirá* (1791). «Es posible que aparte de estas imágenes religiosas y del escudo virreinal, Benito de Miranda haya realizado otros grabados que hasta el momento han permanecido ignorados. Su breve obra es suficiente, sin embargo, para hacer de él el padre del grabado colombiano y ponderar sus



Figura 11. La Habana, grabado antiguo.



Figura 12. Eugenio Martínez, M.ª Ángeles. *La ilustración en América (siglo XVIII)*. «Pelucas y Casacas en los trópicos». Biblioteca Iberoamericana. Ediciones Anaya. Madrid, 1988, pp. 40 y 41. *Mestizos Peruanos*, grabado en color, Lima, hacia 1770

cualidades artísticas», dice el historiador Gabriel Jaramillo. Su hijo, Francisco Tomás Benito de Miranda nació en Bogotá en 1755 y también fue un notable grabador en la Casa de Moneda.

Formalmente la imprenta se introduce en Buenos Aires en 1780. Dos artistas provenientes del Cuzco se instalan en esta capital para promover el grabado: Manuel Rivero y Juan de Dios Rivero. Rivero es el autor del sello de la Asamblea de 1813, que luego fue considerado el escudo nacional de la naciente República Argentina. Se considera como el primer grabador argentino a Manuel Pablo Núñez de Ibarra, autor de una Santa Rita de Casia (1809), y de retratos de próceres. El grabado argentino siguió nuevos derroteros en el siglo XIX, de acuerdo a la evolución del país.

En América el grabado nace barroco, pues sus necesidades expresivas lo llevaron a conjugar la iconografía europea con la americana, como se observa en los grabados del siglo XVI y XVII. En esos tiempos se produjo una reordenación del *imago mundi*, el surgimiento de un nuevo orden simbólico. De entonces al siglo XVIII, el grabado ha pasado por variadas técnicas, usos y temas. La poderosa capacidad evocadora de la imagen ha permitido mostrar la América múltiple, vital y secreta; los rasgos del mestizaje, el paisaje edénico o austero, la variada flora y fauna, los retratos de burócratas, santos o próceres, en fin, en tres siglos, grabados y estampas han pretendido ilustrar el rostro de América (figura 12). Pero el descubrimiento apenas ha comenzado.

Bibliografía

ABELARDO CARRILLO Y GARIEL (1982), *Grabados de la Colección de la Academia de San Carlos*, México: UNAM.

FRANCISCO ESTEVE BARTEY (1965), *Historia del Grabado*, Barcelona: Labor.

CLIVE GRAFFIN (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del Siglo XV en Sevilla y México*, Madrid: Cultura Hispánica.

GABRIEL GIRALDO JARAMILLO (1980), *La miniatura, la pintura, el grabado en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

JOSÉ TORIBIO MEDINA (1958), *Historia de la Imprenta*, Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico «José Toribio Medina», t. I.

JORGE RIGOL (1982), *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba,* [s.l.], Letras Cubanas.

ALEXANDRE A. M. STOLS (1989), *Antonio de Espinosa. El segundo impresor mexicano*, México: UNAM.

ERNESTO DE LA TORRE VILLAR Y ARTURO GÓMEZ (1970), *El libro en México*, México: UNAM.



La democracia argentina

Melchor Armesto

La democracia como fondo

Una parte importante del debate de las ciencias sociales de la década de los 80 en América Latina giró en torno a la reapertura de los regímenes democráticos de la región. A dos décadas de iniciado aquel debate, esta obra* presenta una lectura sobre el devenir del proceso político argentino desde la recuperación de la institucionalidad democrática en 1983. Sin embargo, las claves propuestas para el análisis de dicho proceso comportan, en el contexto de aquel debate, un desplazamiento de las corrientes interpretativas dominantes en los estudios políticos. El desplazamiento es doble: de los límites conceptuales del nuevo institucionalismo y también de la crítica al institucionalismo realizada por los teóricos del distanciamiento político, que implica someter el propio trabajo a una tarea de revisión crítica y reconstrucción teórica compleja. En este sentido, esta obra nos plantea una reflexión sobre la democracia que toma un desvío y se nutre de elementos propios de la sociología y la ciencia política, pero se extiende más allá de éstos para trazar un recorrido que avanza sobre dispositivos analíticos de la semiología, la lingüística, la historia y la filosofía política. El concepto que organiza esa reflexión y ese recorrido es el de «identidades políticas».

Es justamente la dilucidación de este concepto la apertura jugada por el autor para desarrollar una investigación estructurada en dos movimientos: primero, la exploración de «los procesos de constitución de las principales identidades políticas argentinas» y, segundo, a través de la delimitación de la noción de frontera política, el estudio del alfonsinismo y del menemismo como «procesos de reformulación de las propias identidades radical y peronista y como intentos de ruptura respecto de la formación política previa». El problema de fondo es entonces el de la democracia: ¿qué es lo que ha cambiado en la formación política argentina de los últimos 18 años para hacer del régimen político democrático un régimen estable?

* *Gerardo Aboy Carlés,* Las dos fronteras de la democracia argentina. La reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem, *Homo Sapiens, Rosario 2001.*

La identidad como superficie

El concepto de identidad(es) política(s) –desarrollado fundamentalmente a través de un diálogo crítico con los trabajos de Ernesto Laclau–, las características que asumen los procesos de su formación y devenir, son las superficies desde las que se leen las dificultades para la instauración de un sistema democrático pluralista antes de 1983. Ello supone desandar la historia de la formación política argentina y rastrear en su archivo la constitución de la identidad del radicalismo yrigoyenista primero y del peronismo después.

El primer registro es el de la estrecha vinculación entre el proceso de constitución de estas identidades y el proceso de ampliación del sistema político. Es justamente en ese juego recíproco, en el que traban relación la constitución de identidades políticas y el sistema político, en sus características y en los principios que lo regulan, donde se encuentran las pautas que definen su precaria y perentoria inestabilidad y se establecen algunos de los rasgos que definirán las identidades emergentes. ¿Cuál es ese juego? ¿Cuáles, sus características? Ampliación del sistema político de a saltos, abrupta y a expensas del ordenamiento político precedente, y surgimiento de identidades cuya constitución tiene lugar, precisamente, a través del trazado de fronteras en torno de cualquier continuidad con la situación inmediatamente anterior. Según Aboy, este aspecto es central para comprender la conflictiva relación entre identidades políticas y democracia que recorre el largo período 1930-1983. Pero no es sólo en este componente rupturista en el que se cifran las dificultades para estabilizar la competencia democrática. El otro componente, complementario del primero, estará dado por la identificación con la idea de nación. A través del análisis de una extensa documentación de materiales discursivos, el autor demuestra cómo, lejos de concebirse como partes de un sistema plural, el yrigoyenismo y el peronismo no sólo rechazaron los partidos políticos, por considerar que estos introducían «divisiones artificiales en la sociedad», sino que además aspiraron a un tipo de representación global basada en una concepción monista de la voluntad nacional que coincidía con su propia legitimidad como representantes del «verdadero país». De allí que no tardaran en considerar al «adversario como no representativo» y se adaptaran «mucho mejor a la confrontación y la extrainstitucionalidad o el ejercicio plebiscitario del gobierno que al desarrollo de prácticas de intercambios, negociación y cooperación».

El análisis de la formación política anterior a 1983 se aboca entonces a establecer los rasgos que caracterizaron las orientaciones de una forma par-

ticular de identidad expresada por el yrigoyenismo y el peronismo. El argumento central del segundo capítulo es que una radical ambigüedad recorre el proceso de constitución de las dos identidades políticas más importantes de la argentina: tanto el yrigoyenismo y como el peronismo, al recortarse a través de una frontera excluyente respecto de un orden y unos actores que les precedieron y pretenderse representantes exclusivos de la nación, adoptaron la forma de identidades hegemonistas. ¿Qué clase de identidades son las hegemonistas? ¿Cuál es el tipo de desvío que revela esta forma de identidad respecto de otras formas? El hegemonismo es una forma particular de la dimensión hegemónica que caracteriza el proceso de constitución de toda identidad. Si toda identidad supone el «cierre de un campo de afinidades y solidaridades sobre el espectro de una alteridad», de un otro o de un adversario, y por lo tanto «toda construcción hegemónica se caracteriza por la presencia de una lógica de la equivalencia y una lógica de la diferencia»[1], el hegemonismo es la pretensión extrema e imposible de cooptar esa alteridad –ese otro, ese adversario– y de clausurar toda diferencia en un solo espacio solidario; es en definitiva «la construcción identitaria que pretende sustentarse en la sola lógica de la equivalencia». Ahora bien, en la medida en que la sola lógica de la equivalencia es insuficiente para articular una identidad, las identidades hegemonistas del radicalismo yrigoyenista y el peronismo, recurrieron alternativamente a un juego de «inclusión-exclusión del adversario del propio campo identidario» y colocaron «la clausura (es decir la alteridad)... en la demonización de una situación anterior». Dicho juego de inclusión/exclusión del adversario quedó expresado en las

[1] *Una alteridad es necesaria para la constitución de toda identidad. En este sentido, cada elemento de un sistema se constituye como identidad sólo a partir de su relación con los otros, a partir de una trama de relaciones diferenciales. De este modo es posible arribar a la ecuación identidad=diferencia y concebir la identidad a través de la alteridad dada en un sistema de posiciones (mera topología, dirá Aboy, para proseguir en una crítica del concepto que incorpore una dimensión de la temporalidad y de esta manera dé cuenta de las transformaciones de una formación política). Ahora bien, ¿cuáles son los límites de un sistema de diferencias? Fue Laclau quien se encontró con la «paradoja de que más allá de un sistema de diferencias sólo puede existir una nueva diferencia» que debería, como tal, ser incluida dentro del sistema. El concepto de exterior constitutivo define aquella diferencia que es excluida en la medida en que pone en cuestión la diferencialidad intrasistema. La lógica de la equivalencia es aquella lógica que impide que toda identidad social sea plenamente constituida en la medida en que la definición de un exterior constitutivo implica su debilitamiento en tanto diferencias internas. Como lo establecieron Laclau y Mouffe, si la lógica de la diferencia es una lógica de ampliación y complejización del espacio político, la lógica de la equivalencia es la lógica de su simplificación. Por último, una operación hegemónica no es otra cosa que la forma a través de la cual se produce el cierre de un espacio de diferencias, la constitución de una cadena equivalencial en la que una de las diferencias, un particular, deviene universal, aglutinando un espacio político frente a una alteridad.*

formas diversas con las que estas identidades gestionaron aquella ambigüedad radical que constituye su pretensión hegemonista: en el radicalismo yrigoyenista dicha gestión tomó la forma de una empresa regeneracionista de viejas prácticas y actores del sistema político; con el peronismo la gestión inestable de una omnicomprensiva solidaridad nacional estatal se estableció en torno de los límites de «lo popular» –en el camino de las reformas sociales que impulsara– y como clausura de sus diferencias internas a la hora de poner freno a la dimensión rupturista del propio movimiento –al expulsar el mismo Perón a Montoneros en la década del 70.

Reformulación de las identidades y democracia

Los dos últimos capítulos se circunscriben al análisis del proceso de reformulación de las identidades del radicalismo y el peronismo a través de las fronteras abiertas por el alfonsinismo y el menemismo. Aquí, todos los elementos que caracterizaron aquellas «orientaciones llamadas a marcar profundamente la constitución de las identidades políticas» son reordenados para hacer pasar a través de ellos un nuevo haz de relaciones discursivas. Si las orientaciones de la formación política argentina en los últimos 18 años son otras, si es posible registrar un quiebre, una discontinuidad con respecto al largo pasado de alternancia cívico-militar, la mirada debe dirigirse al devenir de las propias identidades para establecer de qué modo se produjo, a través de dos experiencias críticas (el desenlace de la guerra de Malvinas y la hiperinflación), el abandono de aquella lógica hegemonista sobresaliente hasta 1983. Las dos fronteras de la democracia indican, entonces, el sentido de ese corte, su profundidad, la dislocación, dirá el autor, «que pone de relieve la incompletitud y el carácter contingente de toda formación política».

En la descripción de este proceso complejo no se dejan de señalar ciertas líneas de continuidad con la formación política previa: la ruptura de corto plazo con la dictadura militar producida por el alfonsinismo, por un lado, y la reconstitución de una autoridad pública llevada a cabo por el menemismo sobre el fondo caótico con el que se identificaba el período hiperinflacionario, por el otro, manifiestan la constitución de fronteras radicales en torno de un pasado inmediato. Sin embargo, éstas no obliteran las discontinuidades que el alfonsinismo y el menemismo imprimieron al espacio de ese juego perverso dominado por las viejas lógicas hegemonistas del radicalismo yrigoyenista y el peronismo. Se da cuenta así de los alcances de esta reformulación identitaria: en el alfonsinismo, registrando

los señalamientos afines a la reivindicación del pluralismo y del disenso, la opción por la instauración de la democracia de partidos, los esfuerzos por la construcción de espacios de negociación institucionales. Con respecto al menemismo, examinando el desplazamiento de los componentes nacional-populares, todavía implícitos en la promesa alfonsinista que equiparaba democracia y bienestar, por aquellos nacional estatales relativos a la reconstrucción del orden público, desplazamiento con el que se dará resolución a «la radical ambigüedad que caracteriza a los movimientos populistas» y se cercenará «la posible aspiración a una representación global a través de la encarnación del reformismo y del antirreformismo social». Se trata de transformaciones que suponen la desaparición de aquellos elementos disruptivos para el establecimiento de un régimen político democrático estable, de dislocaciones que en definitiva han derivado «en la progresiva erosión de componentes sustanciales de la vieja matriz populista de constitución de identidades políticas». Cuál será la evolución de estas identidades y de qué modo enfrentarán los desafíos que plantea la profunda crisis socioeconómica que atraviesa por estos días la Argentina, son algunos de los interrogantes que se abren en este nuevo escenario democrático.

Las dos fronteras de la democracia argentina es por lo tanto una invitación estimulante a renovar las estrategias de análisis, y desde allí, a emprender una relectura de las tradiciones políticas, evitando falsos reduccionismos y abriendo nuevos debates con respecto al futuro de nuestra democracia.



Liliana Herrero

Ana Basualdo

Opté por esta especie de *collage*, como forma de entrevista a la cantante argentina Liliana Herrero, en lugar de la fórmula clásica de pregunta y respuesta, por dos razones: porque si el que pregunta no sabe del tema más que de oídas, el lector suele saltarse brutalmente las preguntas y, con más razón, los interludios líricos e incluso los informativos; y, sobre todo, porque, como lo que aquí importa es que la lectura conduzca a la audición, es la propia voz de la cantante la que debe leerse, acompañada de otras; algunas –Gustavo Leguizamón, Atahualpa Yupanqui– están citadas por Liliana Herrero en un ensayo inédito (*La impaciente tensión*). La penúltima intervención pertenece a Mario Catelli, a quien, como músico y conocedor de la obra de Liliana Herrero, le pedí su opinión acerca, en especial, de *Mañana en el Abasto*, un tema de rock que L.H. canta como una baguala.

Discografía: *Liliana Herrero* (1987), *Esa fulanita* (1989), *Isla del tesoro* (1995), *El diablo me anda buscando* (1997), *Recuerdos de provincia* (1999), *Leguizamón-Castilla. Con Juan Falú* (2000). www.lilianaherrero.com

Nací en Villaguay, un pueblito de la provincia de Entre Ríos, que hasta no hace mucho no tenía más de treinta mil habitantes. Los pueblos entrerrianos son muy parecidos: alrededor de la plaza principal, la iglesia, la municipalidad, la biblioteca pública, la policía, los bancos y alguna confitería. Villaguay está rodeado de agua: el arroyo Villaguay y el río Gualeguay, que atraviesa la provincia de norte a sur y es un río hermosísimo, de arenas blancas y finitas. El escritor Juan Carlos Manauta, que es primo mío, tiene un libro de sus años mozos que se llama precisamente *Las tierras blancas*, aludiendo a esas orillas donde se ha asentado siempre la pobreza, en Entre Ríos.

¡Oh, vivir aquí,
en esta casita,
tan a orilla del agua,
entre esos sauces como colgaduras fantásticas
y esos ceibos enormes todos rojos de flores!

Una penumbra verde la funde en la arboleda.
Así fuera una vida dulcemente perdida
en tanta gracia de agua, de árbol, flor y pájaro,
de modo que ya nunca tuviese voz humana
y se expresase ella por sólo melodías
íntimas de corrientes, de follajes, de aromas,
de color, de gorjeos transparentes y libres...

Juan L. Ortiz

Viví hasta los dieciocho años en Villaguay, un lugar misterioso que aún hoy me resulta inexplicable, como toda identidad llena de misterios y de deseos, de siestas provincianas, eróticas y aventureras.

El mediodía vibraba igual que una colmena. Poco antes del almuerzo
buscaba la parte alta del parque para tenderme a leer.
Pero se estaba demasiado bien para que lo que leíamos no nos pareciera demasiado hermoso
o no le prestáramos atención, la vista entre las coníferas
hacia los lueñes vapores
del armonioso fuego que era todo el paisaje.

Juan L. Ortiz

Me fui después a la ciudad de Paraná, con un novio del que no me quería alejar, aunque la tradición familiar indicaba que me tenía que ir a estudiar a Rosario. En Paraná estudié filosofía, porque era la única carrera en la que no pedían examen de ingreso. En Villaguay había estudiado piano con Juanita Alsina, una vecina viuda que vivía con su hermano soltero, Atilio Alsina, en una casachorizo, con la sala al frente y la cocina al fondo, muy lejos. A veces yo practicaba sola, en la sala, un concierto de Bach o una sonata de Mozart, y Juanita o Atilio me gritaban, desde la cocina: «¡Do sostenido, nena!». Atilio era un gran silbador. Vivían a media cuadra de mi casa, y a Atilio lo oíamos pasar, por la mañana, cuando salía a comprar el pan, silbando Debussy. Yo tendría nueve años, y ellos alrededor de cuarenta, cuando me presenté en la casa y le dije a Juanita que quería estudiar piano. El canto para mí empezó en la iglesia. Mi padre no me dejaba ir, porque estaba en contra de cualquier ritual religioso (hice la comunión a escondidas, y más que nada por los regalos), pero tenía buena relación con el cura. Discutían a los gritos sobre Dios, y a mí me daba miedo porque creía que se iban a matar, pero después se ponían a escuchar música, tan

campantes. Y mi papá levantaba las persianas para oír la *Misa en Si menor* de Bach que tocaban en la iglesia. En mi casa estaba todo bastante reglado –la religión, los novios– menos la música. En eso sí había total libertad. Me acuerdo bien del día en que me regalaron un piano. Yo iba a la Escuela Sarmiento, que quedaba en las afueras de Villaguay y adonde me mandó mi padre porque no enseñaban religión. Iba y volvía en bicicleta. El día en que cumplía once años, al volver del colegio choqué con un auto y, medio voleada, me llevaron al sanatorio de mi padre (que era bioquímico) y luego a casa. Vi el piano medio en sueños, no sabía si estaba muerta o viva. Pero era un Müller de verdad, con pedales y todo.

> Palpitantes nubes de alas sobre los altos paraísos y los
> eucaliptus contra la tarde palidecida,
> oscuras nubes que se abrían hacia el agua larga y encendida,
> mientras el brocal blanqueado del pozo era rosa y celeste...
>
> Juan L. Ortiz

Juanele era de Puerto Ruiz, pero trabajaba en Gualeguay, como empleado del Registro Civil. En la libreta de enrolamiento de mi padre figuraba la firma de Juanele. Mi padre era muy amigo de toda esa generación de poetas de los años 40. Mi abuelo Manuel Herrero, que nació en Calanda, solía contar que, en 1889, aprovechó una noche de tambores para huir de la guerra y, con la complicidad de la familia, se escapó a Valencia, tomó un barco y terminó en Uruguay, donde puso una sodería, introdujo la soda en Entre Ríos y conoció, en Paraná, al borde del arroyo Antoñico, donde vivía gente muy pobre, a mi abuela Juana: una niña negra de catorce años que lavaba la ropa. Se casaron y tuvieron un montón de hijos, entre ellos mi padre. Vivían en una casa muy española, con aljibe y mayólicas.

En el filme de Daniel Rosenfeld *Ensayo para Bandoneón y dos hermanos*, aparece el mundo enigmático y complejo del bandoneonista argentino Dino Saluzzi. Saluzzi deambula por ciudades europeas en las que se interpolan otros paisajes, en un itinerario «distraído» que va de Venecia, París y Berlín hacia la Salta de su infancia. Dos ámbitos como dos culturas que escenifican una colisión, pero que, por ser vividos por un mismo sujeto, buscan, necesitan una nueva unidad. En la música del filme, hay melodías trabajadas por segundas menores, que transmiten incertidumbre y tensión. Este recurso armónico basado en segundas menores también aparece, por cierto, en *Milonga triste*, de Piana y Manzi. Acaso se podrían investigar los problemas de los géneros y estilos musicales reconocidos como argentinos –el gato, la vidala, la zamba– como producto de un largo conflicto entre

diversas alternativas melódicas, armónicas y rítmicas que finalmente se detienen en una fórmula que parece fijada desde siempre pero que, en realidad, se complace en borrar las huellas del proceso que la hicieron posible. ¿Qué forma de la «identidad nacional» se expresaba cuando Gardel grababa por primera vez canciones camperas, acentuando ya la forma tango con notas altas propias de un tenor lírico? Carlos de la Púa, en los años veinte, cuando Gardel abandona fugazmente el tango por la canzoneta, escribe en el diario *Crítica*: «Si en una de mis andanzas por el mundo me hubiera encontrado al Viejo Vizcacha fumando Camel, no me habría causado tanta sorpresa». En realidad, se han cruzado factores diversos: un punto de tensión entre la ciudad y el campo, el mito de la urbe y los mecanismos incipientes de la industria cultural internacional, que la reproducción técnica de las obras musicales ya permitía. En realidad, hay un «viejo Vizcacha fumando Camel», en el fondo de las elaboraciones de Gardel.

> Llegabas por el sendero / delantal y trenzas sueltas / brillaban tus ojos negros / claridad de luna llena / Mis labios te hicieron daño / al besar tu boca fresca / castigo me dio tu mano / pero más golpeó tu ausencia / Volví por caminos blancos / volví sin poder llegar / grité con mi grito largo / canté sin saber cantar / Cerraste los ojos negros / se volvió tu cara blanca / y llevamos tu silencio / al sonar de las campanas / La luna cayó en el agua / el dolor golpeó mi pecho / con cuerdas de cien guitarras / me trencé remordimientos / Volví por caminos viejos / volví sin poder llegar / grité con tu nombre muerto / recé sin saber rezar / Tristeza de haber querido / tu rubor en un sendero / tristeza de los caminos / que después ya no te vieron / silencio del camposanto / soledad de las estrellas / recuerdos que duelen tanto / delantal y trenzas negras / Volví por caminos muertos / volví sin poder llegar / grité con tu nombre bueno / lloré sin saber llorar. *Milonga triste,* Homero Manzi con música de Sebastián Piana.

Quizás sea casual, pero el nombre de esta milonga, que a su vez trata de los nombres –«nombres buenos», «nombres muertos»– quizá pueda leerse como una interrogación sobre el patrimonio del género. *La moza donosa*, de Alberto Ginastera, en su melodía triste y nostalgiosa –ejecutada en la parte A por la mano derecha, sin acordes, y marcando con la izquierda la rítmica– tiene la síncopa de la milonga, evocando (o dejando evocar) la *Milonga triste*, de Piana-Manzi. Y podríamos encontrar una línea lejana, pero no arbitraria, de evocaciones que conduce a *Los ejes de mi carreta*, de Atahualpa Yupanqui. La parte B de *La moza donosa* es lírica, consternada, y el planteo armónico es más complejo, incluso repetido en la octava aguda, como para subrayar y extender ese clima. Nacionalismo académico,

se diría. Evocaciones de un mundo perdido entre la nostalgia arrebatadora y la alegría aldeana, que llevaría a un pensamiento conservador, también podría decirse. Pero es precisamente aquí donde queda retratado el sistema de compromisos de esta música, cuyo rastro académico europeo podría conducir a un Schumann, y más acá, a los *Tristes* de Julián Aguirre. Una obra singular –*Milonga triste*– que nos pone frente a una identidad cultural argentina cambiante, conflictiva, urdida –como dice Manzi– con «cuerdas de cien guitarras».

*

Gustavo Leguizamón ha inventado un sonido absolutamente novedoso en la música folklórica argentina y ha creado un estilo, un uso de octavas y de acordes de paso que lo hacen rápidamente identificable. La música de la zamba *Lloraré*, tan popular, fue recopilada en 1954 por Leguizamón, y la *Serenata del 900*, de 1961, está inspirada en el romancero español, que Leguizamón conocía bien. Escuchaba a Billie Holliday, Sarah Vaughan, Art Tatum, Duke Ellington. Decía que no hubiera escrito la *Chacacera de la muerte*, si no hubiera escuchado a Schöenberg. Al *Fragmento en forma de pera*, de Satie, le encontraba tensiones armónicas que él mismo utilizó en sus famosas séptimas, que no están definidas pero que buscan con ansia, diríamos, la definición. El compás es una facilidad que se le otorga al oído para que las personas que no hacen música lo puedan acompañar y cantar, pero en el caso de *Vejaciones*, de Satie, no hay un ritmo señalado. Leguizamón sostenía que algunas de sus composiciones las había realizado en 4 x 4, observando la estricta medida, lo cual era también una «vejación», para el folklore que, en su estructura rítmica básica, está diseñado en 6 x 8. Las «vejaciones» tienen por objeto aclarar qué es lo importante en la música.

> ¿Vos creés que los ritmos los ha inventado siempre el hombre? ¡Mentira! La vida es un ritmo, lo tenemos también en el pulso. ¿Vos conocés los sapos nuestros? Me gustaría hacerte escuchar las grabaciones que he hecho con los cantos de los pájaros. Mirá, he llegado a hacer talleres de pájaros, a obligarlos a cambiar su melodía. El rococo tiene cultura coral. Mi madre era muy aficionada a los pájaros y a las plantas, en mi casa había como cien jaulas de pájaros, pero por ahí le resultaba alguno que no le quería cantar. ¡Qué barbaridad! Entonces yo, que tendría diez o doce años, le ofrecía un trato: 'Mamá, yo te lo hago cantar a ese chalchalero'. 'Bueno, hijito, cómo no'. Inmediatamente, arreglaba el precio con mi mamá: ¿cuánto me iba a pagar para hacerlo cantar al chalchalero? 'Te doy cinco pesos'. Entonces me hacía amigo del chalchalero y le empezaba a silbar hasta que me con-

> testaba y cantaba. Necesitaba el chalchalero la expresión de una tradición de su canto... Yo me pongo a silbar y enseguida los tengo a mis pájaros a mi lado. Los rococos son señores músicos, además son los autores de una cantidad de ritmos... Los santiagueños se creen los dueños de la chacarera, pero son los rocosos inventores del ritmo (los imita). Habría que plantearle a alguna universidad un taller de pájaros. El pájaro tiene una experiencia de composición que hay que aprendérsela y mejorársela.
>
> Gustavo Leguizamón

Atahualpa llegó a Buenos Aires hacia el 23, justo con la gran pelea Firpo-Dempsey. Trabajó en el diario *Crítica.* Cuenta que en el diario habían instalado altoparlantes, para seguir la pelea por radio. Mientras esperaban, «en ese momento me puse a cantar». Atahualpa vive por primera vez en la gran ciudad, camina, canta en algunos bolichones y, con los pocos pesos que ganaba, se iba a escuchar algún cantor que le interesase. Una vez entró en un teatro de la calle Esmeralda a escuchar a Gardel, recién vuelto de Europa. No era precisamente un conocedor del tango, pero Gardel le impresionó por el acento, por la forma de marcar las palabras, por su temperamento y su simpatía.

> (...) aquellos viejos cabarets de Buenos Aires o del suburbio eran tan aburridos y tan tristes. No hay en todo el mundo esos salones más brumosos o... patéticos que los que había allí. Los hombres ponían cara de tango, fumaban en silencio su tabaco, se movían con una solemnidad de velorio, y sólo quien estaba mamado armaba algún barullo grosero... Eran las salas de aquellos hombres solos, muchos de ellos inmigrantes, desarraigados, que arrimaban hasta allí su soledad.
>
> Atahualpa Yupanqui

Participa en movimientos de apoyo al derrocado presidente Yrigoyen y después Atahualpa se exilia en el Uruguay. En el *Canto del viento* relata ese destierro de la década del treinta. Escucha...

> Escucho a jóvenes de hermosa voz y simpática apariencia que andan por ahí entonando cantares de Brasil... No está mal, pero está mal. Es que no se han hecho amigos del viento. Es que no han aprendido la gran lección de los desvelados. Es decir: cantan bien, pero no traducen el espíritu de la tierra. Aman su tierra, son uruguayos, son chilenos, son brasileros, pero la urgencia de vivir les va acortando la vida y han de pasar sobre la tierra sin haberla traducido.
>
> Atahualpa Yupanqui

Las bagualas, las vidalas y las tonadas de origen eminentemente indígena, que recopiló Leda Valladares, son voces soterradas que han quedado a resguardo del despojo cultural. Leda Valladares dijo que esas voces se oyen en el Matto Grosso, en los Valles Calchaquíes, en el Congo, en Dahomey, en el Himalaya, en Machu Pichu, y que nutren géneros musicales urbanos: el cantejondo, los cantos negros de Harlem, el beat, el rock y los cantantes del expresionismo serial y atonal. En el tema *Mañana en el Abasto* (del grupo de rock Sumo, que lideraba Lucca Prodán), donde se describe el descenso de un hombre al metro, está ese grito.

«Sumo* fue un grupo muy importante en el rock argentino, gracias a su líder, Lucca Prodán, un italiano que llegó a Buenos Aires –desde Inglaterra– a finales de los años 70. En aquella época, en Europa se hacía *reggae* y *ska*, estilos poco tratados hasta entonces en Argentina, donde casi todos (Sui Generis, Baglietto, Fito Páez, etc.) practicaban una música más *folk*, inspirada en Bob Dylan, Joan Baez, Crosby Still, Nash and Young; unos pocos (León Gieco) se apoyaban en el folklore argentino. Lucca Prodán era, además, un personaje con mucho carisma, con aires *punk* (no olvidemos que entonces este género nacía en Europa con los Sex Pistols) en su música y en sus letras, y una vida curiosa. Si mal no recuerdo, Lucca era hijo de un diplomático italiano destinado en El Cairo y él nació en un taxi, camino de un hospital de esa ciudad. Vivió en Inglaterra y en Italia y llegó a la Argentina escapando de la heroína, que allá suplantó por el alcohol, y allá murió. Era un personaje de extraordinaria sensibilidad y fuerza en el escenario. Fue la primera figura alternativa del fenómeno conocido entonces como 'rock nacional'. Escribió letras certeras y únicas sobre Buenos Aires. *Mañana en el Abasto* está concebida como un tema lisérgico al estilo The Doors; Liliana Herrero la ha releído como una baguala, y es, en realidad, una baguala, lo supiera o no su autor. Así cumplió el folklore, en puño de un 'foráneo', el destino que sólo soportan las grandes músicas populares: convertirse en una nueva forma, al llegar a los núcleos urbanos. El ejemplo más conocido y claro de este fenómeno es el de la música negra: la música de los esclavos, su música de trabajo y de nostalgia de África, de la madre perdida, que ha dado lugar al *blues* y al *jazz* en Estados Unidos, a la salsa en el Caribe y en Brasil a una infinidad de ritmos y melodías. El Samba es lo más conocido, pero están el Bahião, el Afoxé, el Maracatú, que a su vez crearon el espacio para la Bossa Nova y el Tropicalismo. Liliana Herrero se ha atrevido a trabajar en terrenos peligrosos, donde nadie se

* *Intervención de Mario Catelli.*

había atrevido antes: releer armonías y melodías del folklore tradicional, y sobre todo releer esas palabras maravillosas y perdidas por la burocracia de los folkloristas, que las repiten sólo como soportes de las melodías nacionales, y cantarlas cada vez como si fuera la primera, como si ella fuera la autora que estrena y entrega algo que tiene un valor que sólo ella conoce y 'traduce' (en el sentido que le da ella al término «traducción», cuando habla de Atahualpa). Y lo hace con un espíritu casi *punk*: quizá por eso ha podido 'bagualizar' a Sumo».

El intérprete sueña siempre con crear algo inaudito, lo cual supone la creencia de que queda algo por oír.

Miralda: *Plato de Madrid* (2002)

Las reducciones jesuíticas del Paragauy

Agustín Seguí

Como sucede a menudo con la historia, la de las discutidas reducciones jesuíticas es densa y apasionante como la mejor novela. La novísima investigación sobre el tema es obra del italiano Piras* y se basa en una ingente pesquisa archivística. Este fundamento documental permite al autor corregir incluso a algunos colegas más o menos clásicos en el tema. Piras facilita además en los apéndices los principales documentos inéditos, y adosa al texto los retratos de los principales actores del drama (del protagonista Funes no se ha encontrado todavía ninguno).

El estudio de personajes de los cuales no existe ninguna otra biografía (los jesuitas Funes, Torres y Acquaviva) sería ya mérito suficiente, pero esta obra sobrepasa en mucho lo biográfico (verdadero trabajo detectivesco): desde la primera página el autor nos sumerge en las polémicas teológicas y políticas de la época y se muestra como historiador diestro, versado en teología y gran conocedor de los avatares de la Compañía de Jesús.

Poco antes del nacimiento del padre Funes se había formado en Salamanca, con el dominico Vitoria a la cabeza, la oposición teológico-jurídica a la conquista y al sistema colonial español. El jesuita Suárez continuó en la misma dirección de ese *jus gentium*, sentando las bases del derecho internacional moderno. Esto, a su vez, proporcionó los medios teóricos que estaban necesitando los opositores a la implantación violenta del cristianismo (en 1550 había tenido lugar en Valladolid la famosa disputa entre Las Casas y Sepúlveda). El estudio de teología de Funes coincidió con la explosión, también en Salamanca, de la polémica entre jesuitas y dominicos sobre las relaciones entre libre arbitrio y gracia divina, junto con la otra acerca del deseable pauperismo de la Iglesia; de todo ello derivó un optimismo voluntarístico (posición jesuita) y una consiguiente ética del trabajo que constituirían puntos clave de la crítica al comportamiento tanto de los conquistadores (esclavistas, reacios al trabajo y enceguecidos por el oro) como de numerosos misioneros (de vida relajada e igualmente ávidos de riquezas).

* *Giuseppe Piras:* Martín de Funes S.I. (1560-1611) e gli inizi delle riduzioni dei gesuiti nel Paraguay, *Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, 360 pp.*

También dentro de la Compañía de Jesús surgió un movimiento de renovación contrario a Claudio Acquaviva, general desde 1581 hasta su muerte acaecida el 31 de enero de 1615; los reformistas reivindicaban una vuelta al espíritu de Loyola y algo que hoy llamaríamos «democratización profunda» de la Compañía (con los consiguientes cambios de las constituciones), mientras en Europa se consolidaba el absolutismo monárquico. El embajador de Felipe II y jesuitas importantes como José de Acosta consiguieron que el Papa impusiera la realización de la Quinta Congregación general de la Compañía. Acquaviva la difirió lo suficiente para cambiar a numerosos superiores provinciales, con lo cual consiguió que se eligiera a adeptos suyos como delegados. La Congregación concluyó en enero de 1594 con un triunfo absoluto del general.

En 1596 Funes, que enseñaba teología en Graz, solicitó a Acquaviva regresar a España; en cambio fue enviado a Viena y, en 1598, a Milán, región entonces española; también allí Funes enseñará teología y, desde 1600, Sagrada Escritura. A principios de ese año Funes solicitó ir de misionero a Jerusalén, que estaba en poder de los turcos; Acquaviva respondió negativamente. Funes y otros jesuitas le enviaron un memorial que, en la mejor tradición erasmiana, proponía una forma no bélica de conducir el Imperio Otomano a la fe católica. La guerra de los Habsburgos contra los turcos (1593-1606) estaba en pleno desarrollo.

Los papas habían apoyado siempre la conquista y reconocido numerosos derechos a los monarcas españoles, hasta el punto de que éstos eran los verdaderos jefes de la Iglesia del Nuevo Mundo; al mismo tiempo, tenían la obligación de hacer evangelizar a los indígenas y de asumir los gastos de las misiones. Como la jerarquía eclesiástica estaba representada por los obispos y el clero secular, el rey afianzó sus derechos enviando como misioneros a miembros del clero regular y otorgándoles privilegios. Basándose en los decretos del Concilio de Trento (1545-1563), los obispos intentaron poner bajo su jurisdicción a la actividad misionera, pero los religiosos recurrieron siempre con éxito a la Corona.

Desde Colón, los conquistadores habían introducido el sistema de *repartición*: repartirse a los indios como parte del botín de guerra. La Corona legalizó el sistema instituyendo la *encomienda*: encomendaba una cantidad de indios a cada conquistador, delegándole la tarea de hacerlos catequizar. También existían *encomiendas reales*. La Corona ordenó asimismo reunir a los indios en pueblos (*reducciones, doctrinas, parroquias de indios*) suficientemente grandes para facilitar su control y evangelización. Cada encomendero debía mantener un *doctrinero*. Los indios podían pagar el tributo en especies o con *servicio personal* (trabajo); los encomenderos exigían siempre este último, el cual se convirtió así en feroz esclavitud.

Los dominicos protestaron en favor de los indígenas. Con las Leyes de Burgos (1512), Carlos V declaró a los indios «vasallos libres». Sin embargo, en 1536 la encomienda fue reconfirmada e incluso declarada hereditaria. En 1537, el Papa declaró que los indios eran seres humanos y prohibió esclavizarlos. Las Casas obtuvo de Carlos V las Leyes Nuevas (1542), que limitaban la encomienda y prohibían el servicio personal. En 1545, un levantamiento armado de los encomenderos del Perú obligó a la Corona a dar un paso atrás. En 1555, Carlos V volvió a prohibir el servicio personal. Los encomenderos ignoraron estas disposiciones, en algunas regiones hasta el siglo XVIII. A partir de 1573 el concepto de *pacificación* sustituyó el de *conquista*: los misioneros debían atraer a los indios nómadas o de pueblitos alejados (misiones volantes) y convencerlos de integrarse en una reducción (misiones estables).

El virrey Toledo, abanderado de la Corona contra las encomiendas, solicitó misioneros jesuitas para el Perú. Los ocho primeros llegaron en 1568. El virrey insistía en que los jesuitas aceptaran doctrinas, pero las constituciones de la Compañía prohibían las actividades parroquiales. También las cédulas reales y los decretos conciliares ordenaban que los religiosos, luego de la primera fase dicha, cedieran las doctrinas al clero secular. Convencido de que las misiones volantes no bastaban, ya desde Cartagena el primer provincial había solicitado instrucciones al general Borja, el cual difirió la respuesta. En la Compañía se formaron dos bandos en tensa oposición.

El provincial hizo suyos los principios de Toledo, quien confió a los jesuitas varias misiones. Éstos, más tarde, las fueron abandonando por las razones mencionadas. Toledo se quejó al rey. Los jesuitas discutieron el asunto en su Primera Congregación provincial (1576) bajo la dirección del nuevo provincial José de Acosta. Este impuso la aceptación de las doctrinas, aunque (condición impuesta por el otro bando) no de manera perpetua. Así es como se aceptó la doctrina de Juli (lago Titicaca). En 1582 el padre Diego de Torres (1550-1638) fue nombrado superior de la misma.

Paraguay era considerado entonces territorio importante debido a los límites imprecisos derivados del tratado de Tordesillas. Las fuerzas militares no bastaban para asegurar las fronteras, de modo que se solicitó al rey misioneros que operaran una conquista pacífica. Los franciscanos experimentaron con éxito el sistema de las reducciones. Cuando el obispo de Tucumán solicitó jesuitas para el Paraguay, le fueron enviados; Acquaviva estipuló en 1587 que la región paraguaya dependiera de la provincia peruana.

A principios de 1602 fue Torres a Madrid y Roma como procurador nombrado por la nueva Congregación provincial; el objetivo era tratar la creación de dos viceprovincias dentro de la enorme provincia jesuítica del

Perú: una al norte, para los actuales países de Colombia, Venezuela, Ecuador, Panamá, la Hispaniola, Cuba y las grandes y pequeñas Antillas, y otra al sur para el Tucumán, Chile y Paraguay. Frente a Felipe III y su favorito, el duque de Lerma, Torres manifestó una opinión favorable a la perpetuidad de las encomiendas. El virrey Velasco y la Corona no la aceptaban porque favorecía las tendencias autonomistas criollas. Torres la defendió como medio de evitar rebeliones de los criollos y, sobre todo, de frenar el genocidio, ya que los encomenderos aprovechaban la tenencia limitada de tierras e indios para explotar a ambos al máximo. Incluso muchas indias se casaban con españoles, mestizos o negros para evitar a sus hijos el servicio personal, mientras que los encomenderos, en caso de concedérseles la perpetuidad, harían lo posible para que las indias se casaran solamente con indios.

En 1603 Torres partió de Roma a Sevilla con nuevos misioneros jesuitas, Funes entre ellos. La situación económica de España era crítica en aquella época. Además del desangramiento demográfico producido por la conquista de las Indias, la llegada de los metales preciosos americanos había favorecido la inflación y la especulación sin desarrollar las inversiones, además de fomentar el ocio y las profesiones improductivas en lugar de la agricultura, el comercio y las industrias manufactureras.

En un memorial de fines de 1603 al presidente del Consejo de Indias, Torres escribía: «[Jesucristo] parece que nos castiga con que toda la riqueza que de allá viene se malogre y pase por España como por albañal a las naciones enemigas de ella, solo quedándole la horrura y sociedad de las malas costumbres y abusos, [...] y mayor pobreza y necesidades que antes de que se descubrieran las Indias». Proponía, asimismo, «medios para la conservación de los indios», entre ellos el envío de esclavos negros a regiones ya despobladas de nativos; aconsejaba también la perpetuidad de las encomiendas (para evitar nuevos levantamientos) y la continuación pacífica (misionera) de la conquista en lugar de las costosas «entradas» militares.

Acquaviva decidió crear en Paraguay una nueva provincia (no viceprovincia) y nombró provincial a Torres. Éste partió el 30 de abril de 1604 hacia el Perú. Los galeones atracaron en julio en Cartagena. Doce jesuitas quedaron en el Nuevo Reino de Granada para fundar la también nueva viceprovincia. Torres destinó a Funes a Santafé de Bogotá como rector de la nueva casa y siguió viaje; llegó a Lima en noviembre. Sus antiguos opositores, que ya habían estado en contra de la misión de Juli, volvieron a atacarlo por no haberse atenido a las decisiones de la Congregación provincial. El provincial del Perú no permitió que Torres continuara hacia Paraguay sino que lo nombró viceprovincial del Nuevo Reino de Granada.

Torres no tuvo más remedio que volverse a Bogotá. No obstante, Acquaviva lo reconfirmó el 14 de noviembre de 1605. Torres, entre tanto (la reconfirmación no debe de haber llegado a sus manos hasta fines de 1606), aceptó la doctrina de Cajicá ubicada a 35 kilómetros de Bogotá y nombró a Funes rector del seminario fundado por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero.

En dos cartas de 1606 al rey, Torres se quejará de la codicia y excesos de los españoles. Los encomenderos y sus mujeres tenían muchísimos indios e indias, encerrados toda la vida para trabajar, sin oír misa, sin alimentación suficiente ni paga alguna, e impidiéndoles casarse. Torres fue poniéndose cada vez más en contra de los encomenderos. Lo opuesto parece haber sucedido con Juan de Borja, presidente de la Audiencia.

Juan de Borja, Lobo Guerrero y el visitador Núñez de Villavicencio convocaron un sínodo. Hallaban que «no había habido en el mundo cautiverio más duro que el de las Indias» y que «los indios están el día de hoy tan gentiles idólatras como antes de que viniesen los españoles». Querían que se aprobaran también para el Nuevo Reino de Granada las decisiones del Tercer Concilio Limense (1583).

El sínodo de Bogotá (1606) prohibió al clero exigir paga a los nativos por la administración de los sacramentos, cobrar el diezmo, practicar la usura y el concubinato, tener amas de casa jóvenes, comerciar con los indios, mandarlos a las minas, obrajes o ingenios azucareros, aprovecharse de su trabajo, usurpar las tierras de los difuntos, jugar a los naipes con los caciques, emborracharse con ellos, dejarse crecer la coleta, portar armas y usar ropa de seda de colores.

Puso también un plazo de un mes para que los caciques denunciaran el lugar de los santuarios en que celebraban sus «idolatrías». Dirigió, finalmente, una exhortación a los encomenderos a no cometer abusos con los indígenas, pero lo hizo en un tono tibio acorde con el comportamiento del presidente Borja.

Las autoridades antedichas anunciaron al rey el envío de un agente diplomático encargado de «dar más larga relación de este Reino» y procurar la confirmación de las propuestas sinodales. Habían pensado confiar esta tarea a Torres. Como éste estaba esperando su confirmación para irse al Paraguay, delegó esa función en Funes. En agosto de 1606 ambos jesuitas partieron para Cartagena; en Panamá encontró Torres la carta que lo reconfirmaba como provincial del Paraguay; partió entonces para Lima, de donde en junio de 1607 siguió viaje hacia Chile.

Funes llegó a España a más tardar a fines de noviembre de 1606. El año siguiente pasó varios meses en Madrid. La política económica real seguía siendo desastrosa: en septiembre y noviembre de 1607 el rey se vería obli-

gado a suspender los pagos. En los meses precedentes Funes había tratado en la corte (con éxito) los asuntos que se le habían encomendado. Esto último iba en contra de las instrucciones de Acquaviva, quien quería que Funes fuera inmediatamente a Roma sin tratar con autoridades civiles ni los asuntos de las misiones ni, mucho menos, los problemas sociales de las colonias. Como castigo a la desobediencia, Acquaviva decidió no enviar a Funes de nuevo a las Indias.

El 30 de enero de 1607 Felipe III promulgó una cédula en la que ponía bajo la protección de la Corona a los indios pacificados por los misioneros, eximiéndolos de pagar tributo por diez años. Estas órdenes fueron renovadas en la cédula real del 5 de julio de 1608 a Hernandarias (gobernador del Río de la Plata y, por ende, del Paraguay). El 15 de julio de 1608, en Santiago de Chile, Torres (contra la voluntad de Acquaviva) liberó de la esclavitud de los encomenderos a los indios encomendados a la Compañía. En 1609 Hernandarias solicitó el envío de jesuitas al Paraguay. Torres envió ese mismo año seis misioneros, los cuales fundaron las tres primeras reducciones.

Francisco de Alfaro, amigo de Torres y visitador de Paraguay y Tucumán, emanó el 12 de octubre de 1611 las famosas *Ordenanzas* que prohibían el servicio personal. El modelo de reducción que entonces se perfilaba no era la mezcla indígena-española que practicaban los franciscanos sino más bien el de Juli, donde los indios eran súbditos casi directos de la Corona y disfrutaban de excepción de tributo durante los diez primeros años, además de haberse prohibido a los españoles residir allí.

En contra de las instrucciones del general (y las del obispo de Asunción, de Hernandarias y del Consejo de Indias), Torres no traspasará en 1613 la próspera reducción de San Ignacio Guazú a los franciscanos. El obispo de Asunción desencadenó entonces una verdadera guerra contra los jesuitas; la consecuencia última fue la expulsión de la Compañía de Portugal en 1759, de Francia en 1764 y de España y sus colonias en 1767; el 21 de julio de 1773 Clemente XIV la suprimió en toda la Iglesia católica. Las reducciones jesuíticas fueron treinta; las que el obispo de Asunción logró hacer ceder al clero secular fueron luego abandonadas por éste (por pobres y alejadas de toda comodidad) y devueltas a los jesuitas.

Ya avanzado el otoño de 1607, Funes partió de Madrid a Milán. Entre tanto se había convocado la Sexta Congregación general de la Compañía. En lugar de esperar fuera de Roma a que le llegara el nombramiento de delegado, como le había ordenado el general, Funes siguió viaje y llegó a Roma ya a fines de 1607.

Funes actuó como miembro de la comisión de «Misiones, predicadores y confesores» y fue su portavoz. Aparte del memorial *De rebus Indiae* de

la comisión, presentó otros nueve memoriales; era autor de cinco de ellos; encontramos allí la conocida descripción de la situación crítica de las colonias y una serie de propuestas. En el memorial cuatro sugirió que los misioneros trabajaran con sus propias manos en lugar de ser una carga para los indios.

Torres y Funes eran hijos de la oposición teológico-jurídica al sistema colonial y misional español. El experimento jesuita del Paraguay, por su parte, había de estimular en Europa la reflexión de los precursores del socialismo. Sin embargo, nada de ello significa que Funes y Torres hayan relativizado la propia religión (la legitimidad de imponerla a otras culturas), como Montaigne había negado un siglo antes el carácter universal de la moral.

Funes había trabado amistad en Roma con el padre Giovanni Leonardi, fundador de una congregación, y con monseñor Juan Bautista Vives. Los tres elevaron al Papa el 25 de marzo de 1608, antes de que concluyera la Congregación general, un memorial fuertemente utópico-revolucionario, firmado por Funes y «doce clérigos seculares». Lo que proponían era la creación no de una nueva congregación sino de seminarios para formar misioneros que practicaran la pobreza absoluta y fueran «lo más semejantes posible a los apóstoles (que no eran del clero regular)». Se podría admitir como seminaristas a hombres y mujeres de cualquier nivel social, nacionalidad, estado (también casados) y condición, en contra del prejuicio del honor y de la limpieza de la sangre. Dado que los sacerdotes seculares no profesaban el voto de pobreza, se rehusaban a asumir parroquias pobres; los regulares que sí hacen dicho voto, tenían prohibidas las funciones parroquiales permanentes. Por eso se necesitaban misioneros que profesaran la pobreza y, al mismo tiempo, formaran parte del clero secular, o sea que dependieran de los obispos, cuya vinculación abierta con Roma restituiría al papado la iniciativa de las misiones universales, en contra de la prepotencia de los gobiernos colonialistas y del clero regular privilegiado por ellos.

Como era normal en tales casos, el pontífice sometió a Acquaviva el examen del memorial. Éste fue la causa principal del conflicto entre Acquaviva y Funes: el primero ordenó al segundo irse inmediatamente a España, y escribió cartas en las que hacía críticas gravísimas al disidente; en un caso sostuvo haber convencido, tanto al Papa como a Funes, de la imposibilidad de los proyectos de este. Sin embargo, en enero de 1610 Vives abrió en Roma un colegio de «clérigos seculares para la propagación de la fe por el mundo». Ello significa que el Papa sí estaba de acuerdo con el proyecto. Pero éste hacía la competencia a la Compañía, la cual controlaba la mayor parte de los territorios misionales del mundo.

En noviembre de 1608 salió Funes de Roma acompañado de dos jesuitas. En Génova fue embarcado por la fuerza para España. Varios meses después nadie sabía dónde estaba. Se supo finalmente que el prófugo estaba en Madrid, donde pasó varios meses y era bien visto en la corte. De allí fue a Italia y estuvo en Roma el 27de julio de 1609, día de la beatificación de Loyola. Ese mes o el siguiente partió para Milán. El 24 Acquaviva escribió al rector de la casa de Como anunciando que el superior de Milán iba a enviarle a Funes, al cual «tendrá que encerrar en una habitación, teniéndolo como en la cárcel, de modo que no se pueda escapar». Esto se realizó a fines de noviembre. En enero de 1610 se fundó en el Guayrá (Paraguay) la reducción de Loreto.

El 24 de diciembre de 1610 estaba Funes en Génova y parecía dispuesto a partir a España. En enero de 1611, sin embargo, huyó de nuevo. Los principales caminos hacia Roma eran el de Florencia y el de Mecerata; el general pidió a los rectores de las casas respectivas que detuvieran a Funes «aunque necesitasen recurrir al brazo secular». El 20 de febrero llegó el prófugo al palacio del obispo Usimbardo degli Usimbardi, en Cole Val d'Elsa. A las 23 horas del día 24 falleció allí mismo. El acta de defunción, llena de datos incongruentes con los de las cartas de Acquaviva, no señala la causa de la muerte. No puede excluirse que haya sido asesinado.

La recepción del arte en el joven Nietzsche

Rafael García Alonso

Se completa en este artículo el que publicamos en esta misma revista en el número 610 (abril de 2001), «La ilusión imposible. La estética de *El nacimiento de la tragedia*». En él recordábamos que, en su primer libro, Nietzsche subordinaba la estética a la filosofía de la cultura con resultados contradictorios. En efecto, Nietzsche pretendía forjar una nueva mitología que sirviera de alternativa al mundo moderno que, a su juicio, había perdido fuerza vital y unidad orgánica merced a la confianza en la ciencia como guía de la vida y en la disociación de lo apolíneo y lo dionisíaco. La revitalización del mundo sería posible gracias a un conocimiento trágico capaz de aceptar alegremente la aniquilación del individuo a cambio de la plenitud cognoscitiva que procura la música merced a la aproximación al schopenhaueriano Uno primordial. El arte no se reduciría a la mimesis de la realidad, al juego formal, sino que aportaría un suplemento metafísico a la realidad. Pero Nietzsche desea fundar míticamente el Estado lo cual requiere que los individuos no pierdan su identidad individual. De ahí que Nietzsche se vea obligado a renunciar a la disolución dionisíaca en lo inconsciente y a la destrucción dionisíaca del pricipium individuationis que acababa de exaltar. Entra en juego, entonces, lo apolíneo que serviría de bálsamo ante el conocimiento adquirido gracias al impulso dionisíaco. Es decir, ayudaría a olvidar los conocimientos adquiridos por vía dionisiaca proporcionando una imagen del mundo intersubjetiva. Sólo así podría constituirse míticamente el Estado que, al igual que el sentimiento de la patria, necesita de la afirmación del sentimiento individual. Se pone así de manifiesto la nostalgia de Nietzsche, característicamente premoderna, de subordinar el arte a lo político.

¿Cuál es la concepción del espectador en *El nacimiento de la tragedia* (ENT)? También en este punto Nietzsche se acoge al esquema general de ENT: (1) Mirada a la tragedia clásica como momento modélico de la historia de la humanidad (2). Declive de tal estado en la propia Grecia y prolongación hasta el presente. (3) Augurios de una posibilidad de resurrección de la tragedia en la actualidad y en Alemania. En efecto, sobre el espejo de Grecia, Nietzsche sueña con la recuperación por parte del espíri-

tu alemán de su «patria mítica» (ENT, 189) merced a la reanimación de su fuerza dionisíaca.

El tema de la recepción de la obra de arte en ENT debe ser enmarcado en la contraposición entre la consideración trágica y la consideración teórica del mundo. Como sabemos, la consideración trágica se asienta sobre la dualidad entre lo apolíneo y lo dionisíaco y aspira a lograr la sabiduría. La consideración teórica del mundo entiende que la vida puede ser guiada por la ciencia. En mi opinión, al trazar esta contraposición, Nietzsche ha aplicado al espectador o receptor de arte un planteamiento sobre el artista que tiene su momento paradigmático en el *Fedro* de Platón. Anteriormente, en el *Ion*, Platón había intentado desacreditar el conocimiento poético recogiendo la concepción según la cual la poesía era fruto de una locura poética en la que el poema era creado en un arrebato de inspiración. Al ser un conocimiento irracional, al poeta se le descalificaba para ejercer cualquier labor educadora. Ésta sólo podría ser desempeñada por quien ejerciera la inteligencia de modo racional. El poeta era concebido como un loco y un marginado. En ENT, tal rasgo es negado por Nietzsche precisamente refiriéndose al *Ion*. Según Nietzsche, el buen actor no es el actor apasionado descrito por Platón –falto de juicio; confundiendo la realidad con la apariencia– sino un actor dotado de frialdad (ENT, 111) que disfruta de su puesta en escena consciente del carácter ficticio, aparente, de ésta[1].

Sin embargo, el propio Platón corrige su posición en el *Fedro*. Allí señala que mientras el mal es todo principio de corrupción y disolución, el bien es todo principio de conservación y mejoramiento. Pues bien, la locura poética, ejercida por poetas inspirados, es buena por cuanto supone un transporte báquico capaz de educar a la posteridad. Teniendo en cuenta estos caracteres me parece que la aspiración nietzscheana a crear una nueva mitología tiene un talante marcadamente platónico. Pero con ser este punto importante, el vínculo con Platón no queda ahí. En el *Fedro* Platón contrapone la poesía inspirada a la artesanal. La primera es creada por un loco poseído por la divinidad y su carácter vaticinador remite a una existencia ideal. En cambio, la poesía artesanal es creada por una especie de artesano con una técnica literaria basada en la rutina. Pues bien, esta misma contraposición es la que está en la base de la concepción del buen arte en ENT. El artista dionisíaco se expresa de forma arrebatada. Como hemos visto, al recordar la definición de arte éste supone una transfiguración de la realidad.

[1] *Ésta es básicamente también la posición de Denis Diderot en* La paradoja del comediante.

Considero que Nietzsche no ataca a Platón, sino a Sócrates[2]. En Sócrates domina la «naturaleza lógica», la conciencia con efectos críticos y disuasorios, mientras rechaza la «sabiduría instintiva» (ENT, 117). En él sería imposible ver brillar «la benigna demencia del entusiasmo artístico» (ENT, 119). Y afirma Nietzsche que el único género poético derivado de Sócrates sería la moralista fábula esópica. Es posible, pues, deducir que, según Nietzsche, Sócrates favorecería una poesía artesanal, «sensata» en el peor de los sentidos, en detrimento de una poesía inspirada. Esto es especialmente claro si se tienen en cuenta las conexiones que en ENT se hacen entre Sócrates y Eurípides.

Esta impresión se confirma cuando pasamos al terreno del espectador. Como avanzaba anteriormente, Nietzsche proyecta la distinción del *Fedro* a la que acabo de aludir sobre el espectador. El enfrentamiento entre la consideración trágica y la consideración teórica del mundo es también vivido por el espectador. De la poesía de Eurípides dice Nietzsche que es eco de sus conocimientos conscientes. Es decir, en términos de Platón, poesía no inspirada, artesanal. Por su parte, el espectador –el «oyente», escribe Nietzsche– de la tragedia esquileo-sofoclea ha sido formado por Sócrates. Incapaz de ser arrebatado por la obra, se limita a resolver durante su transcurso «problemas matemáticos de cálculo» (ENT, 112) que le imposibilitan sumergirse en su seno.

Aceptando el significado platónico de «mal», al que me he referido anteriormente, cabe decir que Sócrates es un corruptor. En efecto, Sócrates exige inteligibilidad para poder hablar de belleza. Favorece con ello, según Nietzsche, que se consolide en el ánimo del espectador un tipo de héroe, el dialéctico, que se hace cargo del mundo dionisíaco. Las precisiones de Nietzsche al hablar del espectador configuran una «estética de la recepción» sin duda de gran finura. En ella se contrapone al buen y al mal espectador. En último término, claro está, es la definición del arte, una vez más, el criterio para formular juicios al respecto. Un mal espectador, el «socrático-crítico» se limita a pedir al arte «una copia imitativa de la apariencia» (ENT, 141). Su comportamiento deriva del asesinato del arte procurado por Sócrates merced al poder de la abstracción y la aniquilación del mito. Precisamente por ello se comporta pedantemente como un «ilustrado» que juzga las obras con frialdad, haciendo cálculos gracias a las «reglas del

[2] *Es significativo que en ENT Nietzsche identifique laudatoriamente a Platón con el creador de una forma de arte, el diálogo platónico, con cuya mezcla de géneros Nietzsche se siente evidentemente afín. Platón es reconocido, además, como un autor dotado para la poesía y el arte en general. Por otra parte, en el* Ensayo de autocrítica *Nietzsche se lamenta de no haberse atrevido a hablar en ENT como poeta.*

arte». Por el contrario, el buen espectador, el verdadero oyente, logra su transfiguración merced al suplemento metafísico que le aporta el buen arte. Su comprensión del mito no busca la explicación racional y acepta el «milagro» (ENT, 179)[3]. Se basa en la afinidad con la música y el mito dionisíaco. De momento, se lamenta Nietzsche, ha triunfado el espíritu histórico-crítico y con ello el mal espectador.

Pero en ENT hay todavía otro análisis de la recepción de la obra de arte que nos lleva de los influjos platónicos al enfrentamiento con la *Poética* de Aristóteles. Las conexiones se refieren a dos puntos: las distintas maneras de la mimesis y el concepto de *catarsis*. La primera es menos clara y a ella nos da paso de nuevo la diferente perspectiva que aportan la consideración trágica y la consideración teórica del mundo. Tal como hemos visto hace un momento, Nietzsche contrapone la visión dionisíaca en la que domina lo extraordinario a la *visión* teórica en la que la obra se ciñe a lo cotidiano. Aunque, sin duda, el influjo pueda no ser directo es fácil recordar a ese respecto la afirmación aristotélica según la cual el artista puede representar las cosas tales como son, o tales como deben ser. Lo cual no está desconectado de la preferencia de Aristóteles por la poesía, en virtud de su carácter más filosófico, en detrimento de la historia que se ciñe más a lo particular. Pues bien, la crítica de Nietzsche al teatro de Eurípides tiene que ver directamente con la mediocridad resultante de la copia de lo habitual. Aupado por Eurípides, el espectador –con toda su cotidianeidad– es subido al escenario para reflejar la vida en su ramplona rutina, sin capacidad para forjar mitos. El espectador forjado en tal comprensión del arte aspira a ver representada la realidad tal como es. Por el contrario, el buen espectador aspira a ver más y mejor que de ordinario. No desdeña la ampliación de su mundo interior. Podríamos decir, pues, con Aristóteles, que quiere que la realidad se represente mejor que en la vida cotidiana, profundizando en sus misterios[4].

Por otra parte, y dentro de la crítica de Nietzsche a la estética de su tiempo, se refiere en ENT varias veces a la *catarsis* como «descarga de los efec-

[3] *Quizá este texto de Nietzsche lo tuviera presente Walter Benjamin en su caracterización del narrador del cuento tradicional frente al novelista y el periodista (véase el artículo que dedico a este tema en mis* Ensayos sobre literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth, *Madrid, Siglo XXI, 1995). Sin embargo, Benjamin se opone a la creencia romántica –por ejemplo en Novalis– de que «casi todo hombre es un artista» de tal forma que la transfiguración del espectador mediante la obra de arte no tiene por qué desarrollar sus potencialidades creativas.*

[4] *En este caso mi observación es consciente de servirse de un planteamiento aristotélico que, lejos de su interpretación literal, pudo sin embargo ser tenido en cuenta por Nietzsche en beneficio de sus tesis.*

tos operados por la tragedia» (ENT, 175). La insuficiencia, según Nietzsche, del concepto aristotélico de *catarsis* deriva, podríamos decir, del entendimiento morigerado que supone la tragedia. Como es sabido, con ese concepto Aristóteles replicaba a la denuncia platónica de que el arte podría ser un elemento desestabilizador en la vida de la *polis*. De ahí que Aristóteles insistiera en que las emociones producidas en el espectador durante la tragedia quedaban purgadas. El arte no era peligroso ni desestabilizador, ni para el ciudadano ni para la *polis*. Tal planteamiento no podría sino ser insuficiente para el joven Nietzsche. Pues tanto el artista dionisíaco como el buen receptor abandonan durante la obra su subjetividad y se sumergen en un estado de alineación del que deben surgir transfigurados gracias al «símbolo sublime» (ENT, 167) que supone el mito.

Aristóteles encontraba en la *catarsis* un argumento en defensa del arte gracias al fomento de la estabilidad individual y social. Por el contrario, Nietzsche –en probable alusión tácita al concepto de *catarsis*– señala que el héroe trágico «toma sobre sus espaldas el mundo dionisíaco entero y nos descarga a nosotros de él (..; nos redime...) en la persona del héroe trágico del ávido impulso» (ENT, 167) hacia la existencia. Y, sin embargo, Nietzsche, pese al entusiasmo hacia lo dionisíaco, sostenía que el instinto apolíneo, a través del mito, debía protegernos de la música asentándonos como individuos. ¿Por qué? ¿Por qué si mediante el éxtasis dionisíaco se había adquirido la máxima profundidad, el máximo goce? ¿No es contradictoria la aspiración a resucitar la tragedia –que exige lo apolíneo y lo dionisíaco– con la resurrección privilegiada del espíritu dionisíaco? A mi juicio, sí. Nietzsche, como anunciábamos al comienzo, se halla en un callejón sin salida: la construcción de una mitología que permita la articulación de la patria –es decir, la «renovación y purificación del espíritu alemán» (ENT, 163) para exigir nitidez, orden y claridad. Lo cual no parece compatible con el abismarse en el caos del Uno Primordial o con el placer primordial de «la construcción y destrucción por juego del mundo individual» (E, 188).



Tendencias actuales en los museos de arte

May Lorenzo Alcalá

Hace casi un siglo, en 1909, Tommaso Marinetti decretó la defunción de los museos, que fue consecuentemente proclamada por casi todos los artistas de las vanguardias históricas. Al grito de «¡museos: cementerios!»[1] se cuestionaban el arte oficial y las viejas carcasas que lo contenían. Sin embargo, cien años después, los museos parecen gozar de bastante buena salud, aunque ya no son lo mismo que el futurismo demonizó.

El museo enciclopédico y dieciochesco, como el Louvre de París, el British Museum de Londres y el Metropolitan de Nueva York –aunque éste sea posterior cronológicamente pero idéntico en concepción– ya era un modelo imposible de repetir en la época de Marinetti, tanto porque la acumulación colonialista de objetos de otras culturas por los países centrales se iba haciendo más problemática, como por la tendencia a la especialización, paralela a la ampliación del conocimiento.

Hoy están vivos más como una meta turística que como un lugar a que se va en la búsqueda del saber y tal vez sería más racional que fueran desgajados como una naranja, que sus acervos pasaran a constituir nuevos museos de arqueología, de arte decorativo y de bellas artes, o a ampliar los existentes, pero ésta es una propuesta inadmisible porque se han convertido en iconos, como las pirámides de Egipto, aunque como éstas carezcan de funcionalidad. Baste recordar el intento que todos alguna vez hicimos de recorrer entero uno de esos resabios enciclopédicos: ampollas en los pies, dolor de cabeza, malestar estomacal y, sobre todo, confusión terrible. Sirven a partir de la segunda vez, cuando uno elige una sala y la disfruta.

Pero posiblemente Marinetti pasaba por alto la existencia de esas instituciones emblemáticas; él y todos los artistas de vanguardia cuestionaron el modelo de museo de bellas artes decimonónico, bien representado por el Prado de Madrid. La acumulación de cuadros y esculturas en las colecciones

[1] *El primer* Manifiesto Futurista, *publicado en* Le Figaro, *París, 20 de febrero de 1909. La primera versión en castellano se publicó en* La Nación *de Buenos Aires en marzo, según traducción de Rubén Darío, aún antes que en italiano. En este idioma se publica en la revista* Poesia *de Milán, en un número doble de febrero-marzo; abril-mayo-junio, por lo tanto editado y distribuido este último mes.*

reales habilitó la creación de espacios públicos como concesión graciosa al pueblo, donde iban a exhibirse las obras que ya no cabían en los palacios pero que estuvieron en ellos y por lo tanto respondían no sólo al gusto imperante en su momento, sino que habían contado con el beneplácito real. La incorporación de obras, posterior a la fundación, se hacía en forma muy tardía ya que se consideraba que integrar esas colecciones era un privilegio de los largamente consagrados y generalmente muertos.

Los museos de arte moderno intentarían cubrir, en el siglo XX, el espacio de lo revolucionario, lo cuestionador, aunque rápidamente adolecieron de la misma inercia: la vanguardias se hicieron con estas instituciones cuando ya eran históricas. Aunque ello no fuera su objetivo, porque en sus propósitos fundacionales estaba el de no tener colección permanente, el MOMA neoyorkino de hoy es el mejor ejemplo de que su modernidad radica en la representación de un período histórico pasado, los primeros cincuenta años del siglo XX.

Modernidad y contemporaneidad a veces aparecen en el mismo frontispicio, configurando una suerte de continuidad natural porque lo contemporáneo es efímero, y cuando deja de serlo y la obra resiste el pasado del tiempo, se consagra como moderna. Por eso una lógica estricta plantearía, como lo pensaron los fundadores del MOMA, que un verdadero museo de arte contemporáneo no ha de tener colección permanente, pero entonces no sería un museo, sino una sala de exposiciones. Vaya dilema

Museos modernos y contemporáneos

Los dos primeros museos de arte moderno se crearon, uno en Estados Unidos, el ya mencionado MOMA, en 1929 y el otro en Europa, el Museo de Lodz en 1932. Esta ciudad polaca era un importante centro industrial, particularmente textil, y el país, uno de los más activos durante la etapa heroica de las vanguardias[2], aunque la ocupación por parte de la Unión Soviética después de la segunda guerra mundial le quitó esplendor y, sobre todo, posibilidades de proyección internacional.

El Museo de Lodz estuvo prácticamente hibernando hasta la caída del Muro, pero posteriormente, con el apoyo de algunos artistas polacos como Tadeuz Kantor, comenzó su trabajosa recuperación. Tuve la suerte de ver ese

[2] *Ver:* Central European avant-gards: exchange and transformation, 1919-1930. *Catálogo. Los Angeles Country Museum of Art, del 3 de marzo al 2 de junio de 2002; Haus der Kunst de Munich del 7 de julio al 6 de octubre de 2002 y Martin Gropius Bau, Berlín de noviembre de 2002 a febrero de 2003. MIT Press. Cambridge. Massachusets, 2002.*

proceso en octubre de 1999, cuando viajé a Polonia con la entonces presidente de la Academia de Bellas Artes de Argentina, la mujer más contemporánea que he conocido, Nelly Perazzo, que me obligó a tomar un tren e ir por el día a Lodz (que se pronuncia *otch*) para ver el primer museo de arte abstracto del mundo. Nunca dejaré de agradecérselo como muchas otras cosas, porque pude apreciar al mismo tiempo el deterioro pasado y la apuesta futura.

En la actualidad deben ser muy pocos los países que no tengan un museo de arte moderno por más pobre que sea la colección; generalmente tienden a enmarcar la producción local con las corrientes internacionales, aunque no siempre lo consigan.

La fiebre por los museos de arte contemporáneo, por su parte, se desató en la década del ochenta, después de la apertura de los centros Pompidou de París en 1977 y Reina Sofía de Madrid; a partir de esos acontecimientos, la tendencia se aceleró y cada ciudad, universidad o institución del tipo fundación, reclamó su derecho a tener un museo. Éste jerarquiza, sacraliza –no sólo a los artistas sino a los coleccionistas– y sobre todo crea un discurso, una lectura posible del arte –y nos referimos a los que fundan su actividad en una colección.

Pero también surgió otro modelo de museo, el que centra su actividad justamente en la actividad, es decir en las muestras temporales que realiza, *performances*, seminarios, investigación, etc. Dice Irma Arestizabal que «hasta hace poco tiempo la función del museo era la de salvaguardar los 'productos culturales', mientras su identidad se fundaba en su colección y en las muestras que podía organizar. Hoy el museo soporta el pluralismo del mundo posmoderno; pluralismo de realidad, de estilos, no sólo artísticos sino, sobre todo, estilos de vida y de conducta a los que debe responder»[3]. Ello es verdad, pero esa nueva realidad multicultural a la que debe comprender y aprehender no es óbice para que el museo siga siendo el continente de aquello que esa nueva sociedad quiere conservar y preservar.

Sin embargo ha proliferado la denominación museo para otro tipo de institución, cuya expresión más elaborada es el museo-franquicia. (Sí, como las hamburguesas o los vaqueros).

Museos-franquicia

La idea de una sala de exposiciones de grandes dimensiones que sea una obra de arte en sí misma –me refiero al edificio de Frank Ghery–, parece

[3] *Irma Arestizabal. en* Musei in tranformazione. *Nova Editora Mazzotta. Milán. 1992.*

haber estado presente en el desarrollo del proyecto del Museo Guggenheim de Bilbao[4]. Aunque esta experiencia fuese exitosa para la ciudad, que ha visto aumentado el número de visitantes geométricamente y ¡hasta aparece en el inicio de una película de James Bond!, es justo preguntarse si lo ha sido también para la difusión y conocimiento del arte contemporáneo.

El patrón del Guggenheim de Bilbao está siendo utilizado para negociar la concesión de una franquicia igual en América del Sur, donde competían Argentina, Chile y Brasil, siendo este último país el favorecido porque era el único que ofrecía construir un edificio *ad-hoc* con arquitecto de firma, y otra en Lejano Oriente[5]. Por ello puede ya generalizarse que la franquicia incluye: el uso de la marca –Guggeheim– y la posibilidad de recibir un número indeterminado de exposiciones anuales, que se organizarían a partir de las Colecciones Guggenheim (Salomon, en Nueva York y Peggy, en Venecia) o fueran curadas por la central, en colaboración con otros museos.

Para responder al interrogante planteado sólo podemos usar el ejemplo de Bilbao, porque los otros museos franquiciados por el Guggenheim están en fase de proyecto, y la iniciativa no ha sido emulada por otras marcas. No interesa aquí preguntarnos qué precio se paga por esas franquicias, sino qué resultado han dado con respecto a la cuestión básica que debe ser objetivo de las instituciones de este tipo: el conocimiento y la difusión del arte. Sin embargo, la inversión inicial –edificio y anticipo por la marca– y el costo anual por el mantenimiento de ésta y el alquiler de las exposiciones –al margen de los costos operativos y de producciones propias– tienen importancia porque condicionan la actividad futura en aras de su financiamiento. Lo que quiero decir es que los grandes gastos obligan a realizar actividades que atraigan a un público masivo, bien por el dinero que recaudan, bien porque las estadísticas abultadas justifican institucionalmente a las autoridades comprometidas.

Y, lamentablemente, aunque la masividad no está reñida con la calidad –buen ejemplo de ello es la muestra *Picasso-Matisse* de la Tate Modern, el Grand Palais de París y el MOMA de Nueva York– no suele ser exigente con ella. Muestras como la de motos y la retrospectiva de Armani, que intentan justificarse con miles de argumentos, no soportan la pregunta ¿son

[4] *Cuando se habla de Colección Permanente del Guggeheim de Bilbao, por ejemplo en su página web, se está refiriendo a las Colecciones Salomon y Peggy Guggenheim.*

[5] *Hay otros museos franquiciados por Guggeheim en Estados Unidos, por ejemplo en Las Vegas, pero las pautas de relación con la central son diferentes.*

Según se anunció a fines de febrero de 2003, el edificio del Guggeheim de Río se presupuestó en 150 millones de dólares y la franquicia por los primeros cinco año –que se paga a partir de la firma del convenio y durante todo el tiempo de construcción–, 28 y medio millones.

muestras de arte? Otras, como la de China, más espectacular en los anuncios que en la realización, plantea casi el mismo problema ¿es ése el marco adecuado? O mejor dicho: la obra de arte de Ghery ¿no exige otros contenidos?

Claro que ha habido muestras de lo que se espera de un espacio como ése, como *Las amazonas de la vanguardia rusa, Los mundos de Nam June Paik, Clemente, Richard Serra, De Durero a Rauschenberg, la quintaesencia del dibujo*; *La Colección Panza* o *Manolo Valdés*, pero por lo menos un cincuenta por ciento de la programación cumplida desde la fundación del Guggenheim de Bilbao podría ser cuestionada, si se la confronta con la pregunta original: ¿sirve para difundir o conocer con mayor profundidad el arte?

Eso no significa un juicio definitivo sobre la utilidad social de los museos-franquicia, experimento que deberá ser evaluado con un poco más de perspectiva. Aunque por un tiempo tengamos que seguir juzgándolo por la realización de Bilbao, ya que el Museo Guggenheim de Río se inaugurará, según anunció recientemente el alcalde carioca César Maia, no antes de 2006.

Museos especializados

En cambio, la espiral que parece irse afinando cada vez más es la especialización. Arte Contemporáneo o Arte Moderno han pasado a ser unos genéricos a los que se exige cada vez mayor definición, ya que ninguna institución del mundo está hoy en condiciones de arrogarse la posibilidad de abarcar todo el arte que se produce. Por eso los calificativos de latinoamericano, español, francés, etc., precisan el contenido de una colección, aunque a veces no aparezcan en el título del museo.

Arte latinoamericano es más una delimitación geográfica que un concepto, porque son pocas las constantes que pueden detectarse entre países tan diferentes como México y Argentina, que no se encuentren también en el resto del arte occidental. Sin embargo y pese a ser producto de una mirada exógena, la mirada del que observa desde otro lugar con sus propios patrones culturales, tiene cierta funcionalidad a la hora de establecer las fronteras entre las que se enmarcará una colección.

Justamente por ser una idea exógena, los primeros museos de arte latinoamericano no se crearon en Latinoamérica, sino en Estados Unidos, –el Museo de Arte Latinoamericano de la Universidad de Austin– y en España, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de

Badajoz, éste inaugurado en 1995. El primero en la región de origen[6] no se habilitó hasta 2001; me refiero al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, instituido sobre la base de la Colección Costantini. Aún éste, especializado geográficamente, podría circunscribirse aún más, ya que el coleccionista Eduardo Costantini privilegió a los artistas más destacados de las vanguardias de cada país.

La proliferación de museos de arte contemporáneo en España es notable, aunque la competencia con los centros establecidos en las grandes ciudades, Madrid, Barcelona y Valencia, sea imposible de encarar seriamente. En parte por ello, la especialización se agudiza todavía más, como en el recientemente inaugurado Museo de Arte Contemporáneo Español en el Patio Herreriano de Valladolid, donde las carencias y posibilidades de este tipo de instituciones de cara al futuro quedan ejemplificadas claramente: el área de las vanguardias del 20 es sumamente pobre y casi podría decirse que no se justifica en el lugar tan cercano a Madrid donde pueden verse, en la materia, las inigualables salas del Reina Sofía y el Thyssen.

Sin embargo, a medida de que se avanza en el siglo, la calidad de las obras expuestas se eleva ostensiblemente y eso se ve ya en la sala 2, con una excelente representación de Alberto Sánchez y Ángel Ferrant, aunque flaquee con Miró y Julio González. Sin duda, el Fondo Ángel Ferrant, expuesto en una sala individual, constituye uno de los puntos más altos de este museo, así como las tres últimas salas, es decir el arte de los setenta y ochenta.

Porque otro de los factores que influye en la especialización de una colección permanente es la disponibilidad en el mercado de obras de los autores o corrientes que se quiera representar. En este terreno, por más que se contara con un presupuesto ilimitado, la realidad de la oferta también terminaría poniendo límites al proyecto; por eso, considerando que el Museo de A. C. E de Valladolid es una *work in process*, en el sentido de que la adaptación del Patio Herreriano ha dejado muchas salas disponibles para ser habilitadas en el futuro, sería aconsejable que se concentraran los esfuerzos en la producción plástica española posterior a la Guerra Civil, banda cronológica en la que todavía pueden encontrarse verdaderas obras maestras.

Más especializado es Museo de Arte Abstracto de Cuenca, creado por el hispano-filipino Eduardo Zóbel, dedicado a conservar y exponer la obra de los integrantes del Grupo Cuenca, aunque incorpore, por abstractos,

[6] *Existía previamente un Museo de Arte Latinoamericano en Maldonado, Uruguay, cerca del balneario de Punta del Este, pero de entidad no comparable.*

también a miembros del Grupo El Paso. O el Malpartida de Cáceres, dedicado al Grupo Fluxus y creado por uno de sus miembros, Wolf Vostell. Ambas son iniciativas privadas, lo que podría hacer pensar que la dedicación a un grupo o tendencia estética se debe a las limitaciones financieras para desarrollar proyectos más ambiciosos, sin embargo no parece ser así.

La vocación de esos dos artistas, ambos extranjeros radicados definitiva o temporariamente en España, parece haber sido reunir en un lugar determinado afectivamente, el producto de una propuesta estética de la que fueron parte. Así como en Estados Unidos, para investigar aspectos de la literatura o el arte latinoamericano hay que ir a la Universidad de Austin, estos museos tan especializados no sólo son un atractivo para los gustadores de arte, sino para los investigadores. Si la parte expositiva se completa con una buena sección documental, se estará frente a una institución que puede prestar muchos servicios en el camino a un mayor conocimiento del arte contemporáneo.

Unipersonales y mono-obra

Por supuesto, la posibilidad de constituir museos unipersonales es más viable en la medida de que la encaren el propio artista o sus herederos. Han proliferado los museos Picasso, tanto en España como en Francia, pero son pocos los creadores que han dejado una obra de tales dimensiones que habilite que, por ejemplo, en una misma ciudad, haya dos instituciones dedicadas a su memoria: en Málaga existe el Museo Casa Natal de Pablo Picasso –dependiente de la Alcaldía– y el Museo Provincial Picasso, patrocinado por los nietos del artistas.

La Riviera francesa, tal vez porque fue el lugar de retiro elegido por muchos de las artistas de las vanguardias históricas, presenta en un radio muy pequeño –de Cannes a Niza– una suerte de muestrario de los distintos tipos de museo de arte que se generalizaran a fines del siglo XX. En la última ciudad está el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, que si bien no dice francés en su título, se dedica especialmente a éste y más específicamente a la generación de creadores galos más activos durante la década de los sesenta: Ives Klemm, Niky de Saint-Falle, César, etc.

Ya en las afueras de Niza, muy cerca uno del otro, se han instalado dos museos unipersonales, producto del pago de contribuciones al Estado francés de los descendientes de los artistas pero, pese al mismo origen, con resultados muy diferentes. El Museo Chagall evidencia cierta falta de cuidado en la selección de las obras, entre otras cosas porque se trata de pin-

turas del mismo período y muy semejantes unas a otras; es decir que su recorrido, más allá del placer que pueda ocasionarle al visitante la obra de este pintor, no le aportará demasiado a su conocimiento.

En cambio, el Museo Matisse, instalado en un edificio neoclásico ubicado frente al Hotel Regina, donde el artista vivió períodos en la Riviera –algunas guías dicen que también habitó la casa principal del museo, pero esto es poco probable– denota, por los trabajos realizados para su adecuación y por la calidad de las obras expuestas, una gran dedicación, tanto del Estado francés como de los donantes. A principios de los noventa se construyó un museo subterráneo, al que se accede por una rampa que parte del jardín, pero que está hábilmente disimulada en el paisaje para no provocar polución visual, y que termina en el interior de la casa, donde concluye la visita.

Las obras expuestas pertenecen a distintos períodos y técnicas –papeles, pinturas, esculturas: una excelente serie de cabezas– además de exponerse algunas curiosidades que pertenecieron al pintor. Aunque la casa no lo haya albergado nunca, la presencia de muebles, adornos y láminas que convivieron con Matisse, da al final de la visita un tono íntimo que el visitante agradece.

Como se sabe, la salud de Matisse fue muy quebradiza e incluso sufrió de un cáncer de intestino al que sobrevivió, milagrosamente para la época, casi veinte años. Por esta razón estuvo muchas veces hospitalizado, algunas de ellas en Niza. Allí lo atendió una monjita que luego fue trasladada a Vence, unos kilómetros más al norte, subiendo la sierras. Ella fue la que pidió al artista que restaurase y redecorara la Capilla del Rosario, que es hoy un punto de peregrinación para los amantes del arte de vanguardia. Lamentablemente, esa devoción pagana no es bien vista por las actuales monjitas, que ponen toda suerte de obstáculos para las visitas[7] por lo que hay que atenerse a sus rígidos designios, si se quiere disfrutar de esa maravilla.

Matisse realizó un vitral, un mural de azulejos y toda la discreta decoración interior, pero también diseñó los objetos del culto, atriles, candelabros, cálices, y hasta la ropa ceremonial del sacerdote, por lo que se aconseja asistir a misa, pero convenientemente vestido, ya que presencié la despiadada expulsión de un «feligrés» porque cargaba su mochila.

Un poco al sur de Vence está San Paul, donde existe una suerte de museo privado, creado por los marchantes parisinos Marguerite y Aimé Maeght,

[7] *Sólo se admiten visitas los martes y jueves de 10 a 11.30 y de 14.30 a 17.30 hs.*

la Fundación del mismo nombre. Allí el criterio de selección ha sido muy explícito: se exhibe obra de los artistas que los Maeght representaron pero seleccionada con exigencia: Bracque, Calder, Chillida, Giacometti, Léger, Miró, y muchas de las obras fueron hechas especialmente para el lugar en que está emplazadas, jardines, escaleras, etc.

Un poco hacia el oeste, en la pequeña ciudad de Biot se encuentra el Museo Léger, cuya característica especial no son los óleos del artista, aunque hay unos cuantos e importantes, sino la obra que algunos consideran marginal y que en Léger fue consustancial a su concepción estética: las cerámicas y los vitrales. Éstos están representados no sólo por algunas obras terminadas y montadas, sino por los diseños y fotografías de los que están emplazados por el mundo. También pueden verse escenografías y vestuarios con los que colaboró para el teatro hablado y el ballet.

Hacia el sur, casi en la punta de una península que se interna en el Mediterráneo, está el Chateau Grimaldi, una de posesiones de la familia monegasca en el sur de Francia, adonde fue invitado Pablo Picasso para permanecer y trabajar durante todo el año 1946[8]. Allí se ha creado un Museo Picasso que atesora, justamente, parte de la obra, de la inmensa obra, que el artista realizó durante ese período de doce meses.

Podríamos pensar que con el Museo Picasso de Antibes, hemos llegado al colmo de la especialización –la obra de sólo un año de un solo artista– pero no; unos kilómetros al noroeste se encuentra Vallauris, una localidad famosa por sus ceramistas; allí concurrió Picasso en los cuarenta a cultivar esa técnica. Cuenta la tradición que festejaba su cumpleaños setenta en esa ciudad, cuando le comentaron que una capilla románica local debía ser restaurada. Él se ofreció a hacerlo, sorprendiendo a los comensales que conocían su mentado ateísmo.

El producto es muy esclarecedor de su religiosidad; toda la capilla es una obra, llamada *La guerra y la paz*, que puede en algún sentido considerarse la hermana ideológica del *Guernica*. Imagino que, cuando se analizó la ubicación definitiva de esta obra, que Picasso había visualizado en el Museo del Prado seguramente porque no existía el Museo Centro de Arte Reina Sofía, debe haberse evaluado la posibilidad de destinar un edificio a esta única obra, con sus trabajos preparatorios, estudios, etc. Sin embargo, se optó por la localización actual que creo es la adecuada, ya que con su atractivo icónico sirve de publicidad para el resto de la colección permanente del Reina Sofía.

[8] *Siento este museo muy estrechamente ligado a mí, que adoro la obra de Picasso y fui anotada ese año (aunque obviamente, nací muchísimo después).*

Pero, con el caso de *La guerra y la paz*, o la Capilla del Rosario de Matisse[9] ¿hemos llegado al paroximo de la especialización? ¿Lo es un museo de una sola obra? Nunca se sabe.

Un poco al norte de Cannes, en el camino a la perfumada Grasse, está el Espacio de Arte Concreto de Mouans-Satoux, creado con la colección de Sybil Alber-Barrier, quien en realidad acumuló cuatrocientas piezas minimalistas, conceptuales y concretas. La característica de este museo –que, como vemos, no es tan especializado como los mencionados antes– es que, tres veces por año, las piezas son cambiadas, no sólo de lugar, sino renovadas, guardadas unas y exhibidas otras, que estaban en la reserva técnica. Posiblemente esto no sólo se deba a una exigencia del espacio, sino a la necesidad de crear nuevos centros de interés para que el museo vuelva a ser visitado.

Porque ése es el dilema de la superespecialización, exactamente contraria al de los museos enciclopédicos: éstos son imposibles de recorrer de una vez, pero interesantes para ser revisitados en múltiples oportunidades. Los más especializados son muy aprehensibles y dan lugar a que uno se detenga en cada obra, pero no siempre generan la necesidad de volver. Por eso, cada vez más, los museos dedican grandes superficies a muestras temporales y reducen las áreas de exhibición de la colección permanente. El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, por ejemplo, tiene 4800 metros cuadrados dedicados a la oferta transitoria y 1369, a la permanente.

[9] *Existen otras capillas en la zona, como la Chapelle de St. Pierre, en Villefranche sur Mer, pintada por Cocteau, pero que no pueden considerarse una obra de arte en sí mismas como las de Matisse o Picasso.*

Ana Mariscal y la aventura neorrealista

Emeterio Díez

Este año se cumple el cincuenta aniversario del estreno de la película *Segundo López, aventurero urbano*. En 1952, este filme recibe de la administración y de la industria la calificación peyorativa de película de «tercera categoría». Hoy, sin embargo, constituye uno de los títulos clásicos de nuestra historia cinematográfica y como tal aparece recogido en la *Antología crítica del cine español (1906-1995)*[1]. Su prestigio reside en que introduce dos rupturas para su época: es una de las pocas películas dirigidas por mujeres, en este caso, por la actriz Ana Mariscal[2]; y es uno de los primeros ejemplos de cine a la manera neorrealista. Estas páginas pretenden señalar una tercera ruptura derivada de todo lo anterior y hasta ahora nunca comentada: su recepción por el espectador. *Segundo López* no es sólo una película financiada, dirigida e interpretada por la propia Ana Mariscal sino que la actriz también se ocupó personalmente del estreno, de la distribución y de su presentación en directo en numerosos cines del país, dando lugar a una de las experiencias más singulares e insólitas en la relación entre el artista y su público.

1. Un contexto de cambio y crisis

Segundo López, aventurero urbano surge como consecuencia de los cambios que se producen en España y en su industria del cine durante el bienio 1951-1952. Entonces el boicot comercial que imponen los norteamericanos para que se modifique el procedimiento de importación de películas cuestiona el sistema de ayudas al cine, produce una caída del fondo de protección y, en consecuencia, los rodajes disminuyen o, más bien, se empobrecen, pues se evita un descenso drástico de la producción nacional abordando proyectos de bajo coste, entre ellos, películas de carácter neorrealista alentadas por profesionales en paro.

[1] *Julio Pérez Perucha (ed.),* Antología crítica del Cine Español (1906-1995), *Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 321.*

[2] *Sobre la actividad cinematográfica de esta directora véanse los trabajos de Emilio C. García Fernández, Nancy Berthier y Laurence Karoubi en* Hispanistica XX, *nº 14, 1996.*

En efecto, el boicot de la MPEAA cierra el periodo azul (1939-1951), un cine de expresión acartonada, comedias de teléfonos blancos y temática histórica y patriótica. Durante los años cincuenta el realismo se convierte en la tendencia formal dominante. Ya no se concibe un cine de calidad que no sea realista, ni un compromiso del cineasta si no va acompañado de una aproximación a la vida cotidiana. Se trata de una reacción tardía al impacto que produce en todo el mundo el cine italiano de posguerra. Hay que recordar que según el Código de Censura de Sevilla de 1937 estaba prohibido «todo lo relativo a lucha de clases, exaltación del pueblo oprimido, ni argumentos que se refieran a vejaciones a las clases obreras o referentes a excesos de tristezas en las clases humildes motivados por falta de medios económicos, por no hallar trabajo, por exceso de familia en obreros que no pueden sostener porque el jornal no cubra sus necesidades, casos de enfermedades, etc.»[3].

Basta examinar la penetración del cine neorrealista en España, para comprobar la aplicación de dicho código: los estrenos son escasos, las películas llegan tarde y en sus manifestaciones democristianas, algunas se exhiben con cortes importantes o añadidos en «off» exculpadores y varios títulos clásicos se prohíben totalmente. La influencia neorrealista llega en buena medida de rebote (por el impacto que el cine italiano tiene en cinematografías extranjeras más accesibles) o bien llega a través de canales marginales, como son los viajes de los profesionales al extranjero y, sobre todo, las Semanas de Cine Italiano que organiza la embajada en Madrid, semanas que para Luis García Berlanga constituyen el hecho cultural más importante vivido por la generación de cineastas que él representa.

La corriente neorrealista cuenta, además, con una coyuntura política favorable. Franco cambia su gobierno para adecuarlo a la nueva situación internacional derivada del reconocimiento diplomático del régimen por parte de Estados Unidos y en dicha remodelación acceden a cargos de responsabilidad dos personas que permiten una apertura en el ámbito de la cultura y del cine, dos personas que representan un catolicismo abierto y regeneracionista. En primer lugar, el Ministro de Educación, Joaquín Ruiz Jiménez. Su programa persigue una mayor solidaridad social, una mejor distribución de la cultura y una «colaboración de todos los intelectuales de esta rica y total España, a los que decimos, sin recelo, sin cortapisas, que están llamados desde este instante, estuvieran o no con nosotros en el 18 de julio, a la tarea común de levantar España»[4].

[3] *Emeterio Díez, «El código de Sevilla»,* Archivos de la Filmoteca, *nº 20, junio de 1995, p. 44.*
[4] Arriba *8-IX-1951, p. 7.*

La segunda personalidad es José María García Escudero, nuevo Director General de Cinematografía y Teatro. García Escudero quiere acabar con una censura oficial miope, asustadiza y arbitraria. Está dispuesto a dictar un código de censura público, de modo que todos los cineastas sepan a qué atenerse. También desea conceder mayor protección estatal a las películas que se asomen a la España de 1951: un cine donde la consigna política sea sustituida por el mensaje social.

A estas dos personalidades habría que añadir una tercera, cuya entrada en la administración se produce con anterioridad. Me refiero a Jesús Suevos, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo desde comienzos de 1951. Suevos, uno de los fundadores de Falange, es un enemigo declarado del cine histórico y un gran admirador del cine italiano, si bien opina que su fondo negativo debe sustituirse por un mensaje edificante y esperanzador.

En concreto, el realismo cinematográfico se plasma en España en tres grandes corrientes[5]: la comedia social, representada por *El último caballo* (1950) o *Esa pareja feliz* (1951), donde se unen la influencia de la comedia italiana y la tradición española del sainete; el realismo crítico, representado por Bardem o Muñoz Suay, cuya línea está marcada por los militantes y simpatizantes comunistas del movimiento (De Santis, Lizzani, Visconti y Antonioni), así como las directrices del Partido Comunista de España; y, finalmente, el realismo católico, donde entran películas como *Surcos* (1951) o *Segundo López*, un cine que conecta con el neorrealismo de Zavattini, De Sica o Zampa. Lo singular de esta última tendencia es la ruptura con el nacional-catolicismo. Sus precursores son personas permeables al laicismo, a la vanguardia y a la heterodoxia. Buscan una justicia social basada en reformas políticas, pero siempre dentro de la superación de la lucha de clases. Para ellos el realismo crítico es un realismo nihilista, triste, disolvente, sin esperanza ni ejemplaridad[6].

Sin embargo, la coyuntura política favorable al neorrealismo dura muy poco. Los tres políticos mencionados pierden enseguida su cargo como consecuencia de su actitud crítica. El primero en caer (octubre de 1951) es Jesús Suevos. Después de apenas nueve meses, le sustituye el periodista

[5] *Otro punto de vista puede verse en José Enrique Monterde,* El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español, *Tesis de la Universidad de Barcelona, 1992.*

[6] *Utilizaré más a menudo el término realismo que neorrealismo para evitar la polémica sobre qué películas son en puridad de este movimiento, ya que el neorrealismo es un estilo con personalidad propia dentro del realismo cinematográfico, diferenciable, por ejemplo, del realismo poético de los años treinta. Carlo Lizzani propone que se defina como neorrealistas las películas caracterizadas por una problemática campesina: inmigración, visión de la ciudad como un mecanismo destructivo, alejamiento de la naturaleza, conversión del campesino en lumpen proletario, etc. En este sentido,* Segundo López *es, sin duda, una película neorrealista.*

Manuel Casanova. A continuación, desaparece García Escudero, que dimite en marzo de 1952. Su talante es incompatible con el de su ministro, Rafael Arias Salgado, representante del integrismo católico. Arias Salgado considera que el 90% de las películas se hacen al margen de la moral cristiana y propone una política cinematográfica basada en tres líneas: defender al público de las malas películas mediante la censura, incentivar la producción «de películas en las que se pongan de relieve los beneficios de la virtud y las consecuencias del vicio» y crear una productora católica internacional[7]. Finalmente, Ruiz Jiménez es destituido en 1956 tras las revueltas en la universidad.

Al quedar frustrado el cambio político, se malogra la renovación estética, mientras las transformaciones económicas (una mayor liberalización) son tan tímidas que conducen en 1955 a un nuevo boicot de los norteamericanos. En otras palabras, el cine de los años cincuenta refleja una cara más cotidiana de España, pero su estructura económica, sus usos y sus ideas permanecen prácticamente inamovibles. Este es el contexto en el que Ana Mariscal produce su película *Segundo López*.

2. Del paro al autoempleo

En efecto, la crisis de producción que en 1951 provoca el boicot de las compañías norteamericanas castiga de forma especial a los actores. Unos van al paro. Otros trabajan, pero cobran mal o a plazos. Y otros buscan una salida en el teatro, la radio y el doblaje. Entre las víctimas de estas crisis se encuentra Ana María Rodríguez Arroyo: Ana Mariscal (Madrid, 1923-1995). La actriz había comenzado a trabajar en el cine en 1939, siendo estudiante de Ciencias Exactas. Su hermano, el actor y director Luis Arroyo, fue quien la introdujo en el medio. Muy pronto se convierte en una de las estrellas más destacadas del cine español de los años cuarenta: *El último Húsar* (1940), *Raza* (1941), *Siempre mujeres* (1943), *Culpable* (1945), *La princesa de los Ursinos* (1947), *Un hombre va por el camino* (1949), etc. También desarrolla un intenso trabajo en los escenarios, donde obtiene grandes éxitos: *Dulcinea, Un tranvía llamado deseo* o el papel masculino de Don Juan. Entre sus numerosos galardones se encuentran el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor actriz de 1945, 1949 y 1951 o la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de 1948, también a la mejor actriz.

[7] Primer Plano, *1-VI-1952*.

A pesar de esta trayectoria de trabajo ininterrumpido y de éxito, en septiembre de 1951 termina el rodaje de *El Gran Galeoto* (1951) y varios meses después sigue sin recibir ninguna oferta de empleo. Es entonces cuando surge la idea de dirigir una película. Incluso prepara un guión, *Circo Capelli,* sobre un circo ambulante. La verdad es que lo escribe sin mucha convicción. Está segura de que pronto recibirá alguna oferta como intérprete. Sin embargo, pasa el tiempo y la incertidumbre se transforma en miedo: ¿Los productores estarán contratando a nuevos valores? ¿El público se habrá olvidado de ella?

Tras seis meses en esta situación, Ana Mariscal decide darse trabajo a sí misma. Pero en lugar de dirigir e interpretar su propio guión, adapta una novela de Leocadio Mejías, *Segundo López, aventurero urbano* (1947). La novela cuenta la historia de Segundo López, un cacereño cándido y analfabeto, que con 47 años sufre la pérdida de su madre y, tras una borrachera, termina sin quererlo en Madrid. En la capital conoce a un pequeño golfo, El Chirri, a quien pone a su servicio y con el que vive diversas aventuras. Se trata de una historia sencilla, humana, sin heroicidades ni crímenes, que puede rodarse sin complicaciones técnicas.

Para producir el filme Ana Mariscal crea la empresa Producciones Cinematográficas Bosco (PCB). En ella figuran como socios su futuro marido, el fotógrafo Valentín Javier, también en paro, y un amigo común, Emilio González de Hervás. Se trata de una productora independiente, concebida, como tantas a lo largo del cine español, para que un director edite sus propias películas; una productora en la que se sucederán proyectos audaces y ruinosos con producciones comerciales o alimenticias, en ambos casos acometidas sin fuerza en la financiación y en la explotación: *Con la vida hicieron fuego* (1957), *Feria de Sevilla* (1960), *El camino* (1964), *Ojos vendados* (1966), etc.

El coste de *Segundo López* se eleva a 2.461.373 pesetas, cuando la media de la época es de tres millones, si bien el precio real no superó los dos millones. Para hacerla tan barata, no se rueda en ningún decorado, las tomas se reducen al mínimo, colaboran como intérpretes varios amigos y los protagonistas son dos actores sin experiencia: Severiano Población, contratista de obras, y el muchacho Martín Ramírez, mecánico. El rodaje se inicia el 29 de marzo de 1952 y la película se termina el 8 de agosto.

3. Vigilar y castigar

Previamente el guión de *Segundo López* había pasado por la censura sin ningún contratiempo, salvo la supresión de un par de frases. El examen de

la película se produce el 18 de agosto. La Junta de Censura decide un único corte. El problema es que se clasifica como autorizada sólo para mayores de 16 años, lo que reduce sus expectativas comerciales.

El 11 de septiembre pasa por la Junta de Clasificación, el organismo encargado de asignar ayudas económicas según la calidad del filme. Los funcionarios estiman que la primera película de Ana Mariscal carece de ritmo, que su tema es intrascendente, sus ambientes, desagradables y sus personajes, groseros. Resultado: *Segundo López* recibe la peor de las clasificaciones, de Tercera. Esto significa que la película no puede estrenarse en salas de primera, ni cubrir cuota de pantalla, ni exportarse y, sobre todo, pierde los permisos de importación y de doblaje. Por ambos hubiese recibido alrededor de 600.000 pesetas tras su posterior venta a un distribuidor, además de conseguir que éste la comercializase. En definitiva, con ambos dictámenes la película está hundida.

¿Recibe *Segundo López* un castigo por su carácter neorrealista? Sabemos que existe una práctica censora contra este tipo de filmes. El padre Javier Grau, vocal religioso de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, dice:

> La tendencia neorrealista que acusa el cine actual, nos enfrenta con problemas nuevos que, aunque sean de mero formalismo, no por eso pueden ser menospreciados. Cada día se prodigan más las escenas que representan refinamientos de bárbara crueldad, detallismo excesivo en la técnica del robo, etc. Le aseguro que estos problemas, aunque enmarcados en lo episódico, no pasan inadvertidos a la censura que les dedica cada vez mayor atención[8].

La llegada de García Escudero rompe esta línea durante unos meses: se celebra la Primera Semana de Cine Italiano, se concede al Interés Nacional a *Surcos* y se cambia a *Esa pareja feliz* la clasificación de Tercera por otra de Segunda. Desgraciadamente para Ana Mariscal, *Segundo López* cae fuera de esta minietapa de apertura. Dice Vizcaíno Casas que a partir de 1952 «entramos en una fase delirante que hundiría todas las posibilidades de nuestro cine. Por lo pronto la esperanzada línea realista que había comenzado a apuntar el año anterior, sería machacada por los criterios de la funesta Junta de Clasificación a la que esa línea no le gustaba absolutamente nada»[9].

[8] *«La censura cinematográfica tema palpitante»,* Espectáculo, *nº 50, mayo de 1951.*

[9] *Fernando Vizcaíno Casas,* Historia y anécdota del cine español, *Madrid, Adra, 1976, p. 116.*

Ahora bien, la clasificación de Tercera es más que un mecanismo del Estado para impedir que se rueden proyectos ajenos a su idiosincrasia. En los dictámenes también juegan intereses empresariales. Desde su implantación en 1943, existe una gran polémica sobre la oportunidad de la clasificación de Tercera. Las grandes compañías la defienden porque amedrenta a los productores «aventureros» e incentiva el desarrollo de economías de escala que optimizan los recursos. Incluso opinan que debería aplicarse con más asiduidad, ya que en las películas mediocres y baratas se desperdicia una buena parte de la ayuda estatal. Las pequeñas empresas reconocen que existe una atomización de la producción y que algunas películas obedecen a empresarios «desaprensivos, amorales y estafadores». Sin embargo, piden que desaparezca la categoría de Tercera o que se le asigne un permiso. En caso contrario, se perderá la aportación del pequeño y mediano capital y la iniciativa de los profesionales. Precisamente la administración toma una postura sobre este tema en la orden del 16 de julio de 1952. Es una postura intermedia porque mantiene la categoría de Tercera, pero crea la categoría de Segunda B, la cual se premia con un permiso, además de reducir el peligro de caer en Tercera. Este cambio es tan importante que Fernando Fernán Gómez sólo empezará a producir y dirigir cine tras esta modificación. Podríamos decir, por lo tanto, que *Segundo López* nace en una coyuntura muy desfavorable, pues ni disfruta de la apertura de García Escudero ni le afecta esta orden. Su expediente se rige por la normativa de los cuarenta pensada para las grandes empresas, los altos presupuestos y lo que ambas cosas conllevan: muchos decorados, importantes estrellas, rodajes en estudios, etc.

Por último, la clasificación de Tercera se explica también por las circunstancias específicas de la película. En primer lugar, la predisposición contra el filme por parte de un vocal de la Junta de Clasificación. Resulta que, por una casualidad, una escena se rueda en las escaleras de su casa y el vocal acusa a Ana Mariscal de rodar sin su permiso y de exponer su hogar a un incendio. En segundo lugar, cuando los funcionarios aseguran que la película carece de calidad quizás no sea del todo un pretexto. Las modificaciones que la actriz introduce con vistas a presentarla de nuevo ante la Junta de Clasificación parecen indicar que se reconocen en aquella primera versión algo más que fallos morales. Sólo así se explica que el filme pase de once rollos a nueve, y eso que se añaden escenas adicionales rodadas con posterioridad. En concreto, las modificaciones incluyen:

> ...nuevo montaje de la película, nuevas secuencias para el principio y el final rodadas en Madrid y Cáceres, rodaje de varios planos en interiores y exteriores para dar una mayor continuidad a la parte central de la película,

> realización de 45 nuevos fundidos y encadenados que el nuevo montaje ha hecho preciso, nuevo doblaje de algunas escenas y registro de una nueva voz en Off para principio y final de la película con distinto texto e intérprete, realización de nuevas mezclas en los rollos nº 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 11, rodaje de nuevos titulares con motivo del nuevo montaje y tiraje de una nueva copia[10].

El cambio más importante es el nuevo final, «que ahora es mucho más moral, en consonancia con las virtudes cristianas de nuestra idiosincrasia». Hay que recordar que una actitud típica de la censura es considerar que un final virtuoso justifica los desmanes ocurridos en los rollos anteriores. En este caso, basta que El Chirri y Segundo López den un paseo por una iglesia y que hablen un poco con la Virgen para que el 23 de diciembre se cambie la categoría de Tercera por otra de Segunda y, a continuación, se estime apta para todos los públicos. Estos cambios suponen, a través del permiso de importación, una ayuda oficial para la productora PCB de 600.000 pesetas, poco más de la quinta parte del coste oficial. Ahora bien, ni después de claudicar ante el Estado (es decir, ni con un permiso de importación que ofrecer a los distribuidores) hay posibilidad de que *Segundo López* desarrolle una carrera comercial al uso.

4. Estreno pagado

Tradicionalmente la distribución posee en España un poder mayor del que le corresponde por el capital invertido y el número de sus trabajadores. En aquel momento, por ejemplo, los distribuidores desvinculan a los productores del reparto de los permisos de importación, marcan el carácter de las películas mediante la participación en la producción, controlan buena parte de los cines e imponen sus criterios sobre qué renta en taquilla. Pero la distribución no es un sector homogéneo. Por un lado, están las filiales de las empresas extranjeras, que a su vez se subdividen según su nacionalidad y su volumen de ventas. Por otro lado, tenemos las distribuidoras nacionales, también de carácter muy diverso: unas representan a las grandes productoras del país, otras están más interesadas en el cine extranjero, hay quien participa en la producción esporádicamente (obligadas por la necesidad de conseguir permisos de importación) y, por último, están las distri-

[10] Archivo Central del Ministerio de Cultura, *Caja 13.801, Expediente 27-52R y Caja 34.435, Expediente 11.291.*

buidoras regionales, que comercializan el material de baja calidad y atrasado, o bien se dedican a los cines especiales, como el cine educativo o el cine en 16 mm.

Pues bien, pese a la variedad de intereses que todas estas empresas representan, ninguna adquiere *Segundo López*. Las filiales extranjeras, tras la firma del acuerdo hispanonorteamericano de 1952, abandonan la distribución de cine español e intentan quedarse en exclusiva con la venta de su material. Podrían estar interesadas las distribuidoras nacionales menores, siempre escasas de títulos, y también aquellas grandes productoras nacionales con servicio de distribución que hayan sufrido algún tropiezo y necesiten reforzarse. Ahora bien, como las películas independientes rondan los 2 millones de pesetas, ninguna de estas distribuidoras ofrece más de medio millón como anticipo, cantidad que viene a ser la parte que le corresponde al productor tras dos años de explotación de la película. Es más, el productor debe invertir 200.000 pesetas para el pago de diez o doce copias y correr con los gastos del estreno en Madrid o Barcelona. Este estreno, casi siempre fuera de temporada, suele saldarse con pérdidas, pero es necesario para que la película suene y llegue a Valencia, Sevilla, Bilbao y La Coruña, que marcan el éxito en su región respectiva. En definitiva, en dos años de explotación el productor independiente apenas recibe 300.000 pesetas de los distribuidores.

Esta escasa rentabilidad explica que algunos cineastas guarden en el almacén su película antes que exponer más dinero. Por ejemplo, *Esa pareja feliz* permanece sin estrenarse hasta que el éxito de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1952) despierta el interés por ella. Claro que también puede darse la circunstancia de que el estreno pagado vaya bien y la película permanezca más de la semana de rigor, en cuyo caso se abre un buen futuro comercial. En otras palabras, no existe una relación directa entre la clasificación y la taquilla. Películas de Primera como *Catalina de Inglaterra* (1951) o *Luna de Sangre* (1952) son un fracaso, mientras películas de Tercera como *Facultad de letras* (1949) o *Truhanes de honor* (1950) superan las dos semanas en cartel.

Esperando que suceda esto último (que una buena acogida del público permita negociar de igual a igual con los distribuidores), PCB alquila el cine Rex de la Gran Vía de Madrid y estrena por su cuenta *Segundo López*. El estreno tiene lugar el 5 de febrero de 1953, once meses después del inicio del rodaje, y mes y medio más tarde de su recalificación. Ana Mariscal está confiada «porque conozco bien al público, y sé que sabe reír y llorar con las alegrías y penas de las vidas vulgares». Pero también es consciente del riesgo: «Me encontraba en la situación de alguien que ha comprado un regalo

para una persona querida poniendo el corazón, y luego teme que ese regalo no guste al interesado». «Pedía a Dios con todas mis fuerzas que la crítica me tratase bien, que supiese disculparme mis muchos defectos y quisiera ver mis pocas virtudes»[11]. El estreno resulta ser un éxito. La película permanece dos semanas en cartel y la prensa publica reseñas muy favorables. Carlos Fernández Cuenca habla de originalidad, sencillez, humanidad, autenticidad y humor. Alfonso Sánchez, de aire fresco, sinceridad, emoción y poesía. Gómez Tello asegura que con esta película «el cine español ha conquistado una victoria de la mejor calidad». Pero tampoco todo esto sirve de nada. Cinco meses después del estreno, ninguna empresa ha adquirido el filme. Para los distribuidores *Segundo López* sigue siendo un título de Tercera: una película pesimista, pobretona y de mal gusto.

5. De bolos

Cuando la efímera carrera comercial de la película parece terminada, ocurre un suceso inesperado. En julio de 1953 el empresario del Teatro Rosalía de Castro en La Coruña invita a Ana Mariscal a presentar su película en la ciudad. Cualquier otra persona, después de tantos esfuerzos en vano por llegar al público, se habría dado por vencida. Pero la actriz acepta una oferta tan infrecuente porque ha terminado *Jeromín* (1953) y no existe ningún otro contrato a la vista. Además, está acostumbrada a impartir conferencias en las que cosecha un gran éxito. Y quién sabe si la presentación consigue despertar el interés de alguna distribuidora regional.

Pero, ¿por qué el empresario realiza semejante oferta? En primer lugar, porque se trata de un negocio al margen de los abusivos canales de distribución, los mismos que han despreciado *Segundo López*, y, por lo tanto, puede ser una operación muy rentable. En segundo lugar, utiliza la presencia en directo de una gran actriz para animar la temporada de verano, cuando la taquilla cae e incluso algunos cines cierran. Hay que recordar que, según una encuesta realizada en 1952 entre los exhibidores, los actores preferidos del público son: Aurora Bautista, Amparo Rivelles, Ana Mariscal, Jorge Mistral, Fernando Fernán-Gómez, Juanita Reina, Carmen Sevilla, Manuel Luna, Paquita Rico, Rafael Durán, Elena Espejo y Fernando Rey. Añádase finalmente, el enganche de una película rodada por una mujer y la oportunidad de cubrir la cuota de pantalla. Tales son las razones de la oferta del empresario gallego.

[11] Triunfo, *nº 365, 11-II-1953.*

Ana Mariscal y su marido llegan a La Coruña el 10 de julio, fecha escogida para el estreno. Sin embargo, la presentación debe posponerse una semana porque la película en cartel, *El fugitivo (The fugitive*, 1947), de John Ford, está obteniendo un gran éxito. La pareja decida entonces realizar un recorrido turístico por Galicia. Pero al llegar a Santiago de Compostela se les ocurre imitar la idea del empresario coruñés. Y, en efecto, enseguida encuentran un exhibidor dispuesto a proyectar la película a tanto por ciento con un precio por la entrada ligeramente superior al normal en la sala. El éxito de la sesión es completo. En los días siguientes repiten en otras localidades gallegas con un triunfo similar y el 17 de julio, en pases de 8 y 11 de la noche, presentan la película en La Coruña, donde permanece otros 5 días más.

Ante la excelente acogida del público, Ana Mariscal y Valentín Javier deciden continuar indefinidamente con esta especie de exhibición ambulante, pero dando mayor forma a lo que en un principio era una sencilla presentación de la película por parte de la actriz. En concreto, preparan una pequeña escenografía luminosa, añaden la lectura de un poema (un romance de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega) y cierran el acto con un coloquio con el público. Las preguntas más habituales son cuántos años tiene, si está casada o cómo ha rodado determinada escena. También llaman al Chirri, que colabora contestando a una serie de preguntas realizadas por Ana Mariscal. En total, la presentación dura unos treinta minutos.

Durante julio y agosto recorren toda Galicia; en septiembre viajan por Asturias; y hasta la entrada del invierno recorren las provincias de León, Palencia, Burgos y Valladolid. Mientras Ana Mariscal, El Chirri y un amigo de éste, que actúa de secretario, se ocupan de la presentación, Valentín Javier va por delante con su moto ofreciendo la película a los exhibidores de los pueblos siguientes. La proyección se convierte en el acto más importante de cada localidad en su fiesta patronal, en el día del mercado, con motivo de un homenaje a la mujer, etc. Se trata de un trabajo duro: presentaciones día tras día, viajes por malas carreteras, pensiones y fondas poco acogedoras, en fin, la vida de los cómicos o del proyeccionista ambulante. Dice *El Diario Palentino* del 29 de octubre de 1953:

> Ana Mariscal recorre España por todos sus caminos frente a las inclemencias del tiempo, flexible a las limitaciones e incomodidades de los pueblos, habituándose a todos los ambientes, comprensiva de las particularidades de los grandes públicos, los más modestos y entusiastas. Pocos casos se

> conocen como el suyo. No es una pequeña ni desdeñable lección de amor a España ahora que se estila volver la cara a los pueblos, a su sentir, a su economía, a sus tradiciones.

Se puede calcular en al menos cincuenta mil las personas que ven la película por este sistema. Gracias a tan importante taquilla y a que no existe la intermediación del distribuidor, la película se amortiza y consigue ganancias; si bien los grandes aforos conseguidos en La Coruña, Burgos, León, Oviedo o Gijón, nada tienen que ver los obtenidos en pueblos como Monforte de Lemos, Llanes, Turón, Saldaña o Carrión de los Condes, donde la entrada además debe ser mucho más barata. En cualquier caso, por fin, una distribuidora, Rey Soria Films, se convence de su rentabilidad y la toma en sus listas.

Pero la película por sí sola no funciona. Mientras que acompañada de Ana Mariscal levanta cualquier película en cartel, en la distribución tradicional vuelve a ser una película de Tercera. Baste como ejemplo su proyección en Cáceres. El estreno en la ciudad quiere ser todo un acontecimiento y el público desea aplaudir a rabiar por tratarse de una película en la que buena parte de los profesionales son oriundos de la provincia: el escritor Leocadio Mejías, el director de fotografía Valentín Javier, el productor González de Hervás, el actor Severiano Población y el fotógrafo Manuel Pulido. Sin embargo, dice el informe del Delegado Provincial de Información y Turismo, «ni el guión, ni las fotografías, ni la interpretación merecieron por parte de los espectadores... la más condescendiente aceptación, abandonando el local cabizbajos, como si fueran víctimas de algo doloroso que les afectaba personalmente». Fracasada la carrera comercial al uso, *Segundo López* deja de exhibirse. Antes de guardarla, Ana Mariscal corta el final rodado para obtener la recalificación de Segunda y el dictamen de apta para todos los públicos.

En definitiva, *Segundo López* representa una de las experiencias más singulares en la historia del cine español. Ahora bien, como confiesa la propia Ana Mariscal, la película no pretende abandonar el modelo económico, ni derribar el orden político. Tampoco se plantea acompañar el cambio estético con un cambio similar en las relaciones con el público. Las decisiones surgen por pura necesidad. La prueba es que el filme entra en la distribución en cuanto puede. Evidentemente, el resultado de esta normalidad comercial es el fracaso, pues una película surgida al margen del sistema no podía funcionar dentro del sistema. Así le sucede al neorrealismo. Existe en la medida en que la crisis industrial impone nuevas formas de producción. En cambio, pierde personalidad o desaparece en cuanto se integra en los

mecanismos económicos clásicos. Por eso, desde el momento en que se supera la crisis de 1952, la producción neorrealista en España disminuye y el movimiento se reduce a un conjunto de tics: rodaje en la calle, personajes cotidianos, etc. Y qué decir del público que asistió a las proyecciones de *Segundo López*. Lo que entonces le impactó, y aún hoy recuerda, no es la película, que pocos entendieron, sino la presencia en su municipio de la estrella: aquella señora alta, bella y con un coche envidiable.





Es mögen die Getränck mit ihrem Vortheil trutzen
Uns beyd genießt die Welt zur Lust und zu dem Nutzen,
Die Nüchternheit hohlt uns aus dem entferntsten Land.
Deß Weines Übermut wird allgemach gerochen,
Sein Sturm durch uns gestillt und seine Macht gebrochen,
Uns trinckt man schwelgerisch und bleibt doch bey Verstand.

El fin de la literatura universal y el hilo de Ariadna

Carlos Cortés

Después de los primeros signos de cansancio del *boom* –¿podremos perdonarlo algún día?–, a mediados de los años setenta, comenzaron a sucederse una serie de *posboomes*, al punto de que ahora es posible enumerar, quizá, unos tres –no se levanten todavía, no lo haré–, hasta llegar a lo que no fue el *boomerán*. Muy pocos de ellos, evidentemente, pasaron de la etiqueta, con excepción de lo que yo considero que fue el verdadero *posboom* o, más bien, lo que vino después del *boom*, la incorporación del *kitsch*, la cultura de masas, el humor, la ironía y el melodrama, en vez del barroco, en la tragicomedia latinoamericana, y que fue representado por Puig, Bryce Echenique y Sergio Ramírez, y cuyo principal paralelo o antecedente simultáneo fue Cabrera Infante. Hoy entendemos que un fenómeno como el *boom* tiene y tuvo predecesores, por supuesto, pero no puede tener continuadores.

Desde entonces mucha tinta ha corrido bajo el puente de la modernidad. Con el *boom* muere la literatura universal y nace la literatura global. Como lo he dicho en otro sitio, el *boom* fue la última gran manifestación literaria moderna que tuvo una recepción totalizadora: mercado masivo, impacto mediático y legitimidad académica. De paso, creó un megarrelato: esa ficción que llamamos Latinoamérica. Es decir, un discurso generado por otro discurso y en relación con otros nudos textuales: revolución –universal, *proletarios del mundo*, etc., y particular, la cubana–, descolonización, tercer mundo, dependencia, imperialismo, subdesarrollo y todos sus contrarios, porque la realidad es binaria y antes era dialéctica.

Si Bloom –no confundir con su gemelo, Harold *boom*– hubiera escrito su famoso canon hace unas décadas estoy casi seguro de que no lo hubiera llamado occidental sino universal. Pero hoy queda muy poco de lo que Goethe llamó la *Weltliteratur* en 1827, la literatura universal, como una especie de quintaesencia de la Ilustración que mezclaría la búsqueda de la verdad con una idea absoluta del mundo y del universo –el alma del mundo, la llamará el romanticismo; el mapa del universo, la llamará Borges; la enciclopedia universal, Calvino y Eco–, el todo que es nada.

Si Occidente pasó de la alegoría a la novela popular, la literatura moderna nació cuando el mundo dejó de ser una metáfora. La novela como género se objetivó en la encrucijada de la revolución industrial, la democracia burguesa y la sociedad urbana. Como herencia de su pasado medieval consagró la búsqueda del absoluto al mismo tiempo que descubrió que la realidad era una ficción.

Este absoluto se encarnó en la vanguardia radical. En el fondo, Proust, Joyce, Kafka y Musil, al ficcionalizar la memoria, el día como unidad de vida, la burocracia racional como absurdo y el intelecto como dimensión espiritual no hacen sino intentar apresar el tiempo mítico y escapar al hastío impuesto por la secularización moderna. La modernidad literaria intentó salirse de la modernidad hasta la globalización.

La búsqueda de la novela infinita en Occidente se clausura y se abandona con el *boom* –también lo ensayaron Cortázar, Calvino y Pérec–, aunque podamos encontrar su agónico reflejo en la brillante proyección literaria que hace Jorge Volpi en *En busca de Klingsor* (1999) de la paradoja de Gödel: «En una galería de cuadros un hombre mira el paisaje de una ciudad, y este paisaje se abre para incluir también la galería que lo contiene y el hombre que lo está mirando» –dicho en palabras de Calvino– y así sucesivamente. Es decir, la novela total, la historia que se cuenta a sí misma porque incluye al lector.

Con su lucidez escalofriante, que lo convirtió en el mejor prosista de la lengua alemana, Nietzsche lo dejó dicho en 1888: «El mundo, por el contrario, se ha vuelto para nosotros por segunda vez infinito: tanto que no podemos refutar la posibilidad de que contenga interpretaciones hasta el infinito. Una vez más el gran estremecimiento nos sobrecoge, pero ¿quién tendrá afán de divinizar de nuevo, inmediatamente, a la antigua, este monstruo de mundo desconocido? ¿De adorar quizá desde entonces esta incógnita objetiva?». La muerte de Dios no es otra cosa que la muerte del sentido del absoluto y la irrupción de la incertidumbre: «¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto! Y somos nosotros quienes lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos nosotros, los asesinos de los asesinos? Lo que el mundo ha poseído hasta ahora de más sagrado y más poderoso se ha perdido bajo nuestro cuchillo... ¿La grandeza de este acto no es demasiado grande para nosotros? ¿No estamos obligados a volvernos nosotros mismos dioses para por lo menos parecer dignos de los dioses?»

Este intento imposible lo ficcionalizó la literatura moderna –el narcisismo, la enfermedad del yo, la invención de la originalidad y de la función autor en contraposición con la tradición– durante todo el siglo XX: fundir el arte y la vida, ser dueños del tiempo y del espacio, de la memoria y del

sueño. En una sociedad regida por la tradición no existe el plagio ni el *copyright* y don Camilo José Cela no tendría tantos problemas para ser original sin volver a ver atrás o adelante. Otra perversión de la dizque democracia literaria es el malentendido de creer que todos deben ser publicados, que el éxito está prometido y asegurado para todos los llamados.

En *La voluntad de poderío* Nietzsche parece que habla de la actualidad cuando habla de la ebriedad de la libertad: «Somos más libres que nunca y podemos lanzar la mirada en todas direcciones; no percibimos límite por ninguna parte. Tenemos esta ventaja de sentir alrededor de nosotros un espacio inmenso, pero también un vacío inmenso. Y el ingenio de todos los hombres superiores de este siglo consiste en triunfar de este terrible sentimiento de vacío. Lo contrario de este sentimiento es la embriaguez en la cual el mundo entero nos parece haberse concentrado en nosotros, y donde sufrimos de una plenitud excesiva». Es decir, el yo de nuevo.

De ahí proviene la larga querella de la vanguardia con el modernismo integrado al capitalismo. Pero la literatura contemporánea, después de intentarlo todo y el todo, pasó del *Café Voltaire* al *fast-food*. Si con la modernidad «la literatura es todo lo que se lea como tal» –en palabras de G. Caín–, con la globalización «la literatura es todo lo que se venda como tal». El *Make it new* del modernismo –según Pound– se transformó en la novedad del mes. La globalización no es la negación sino la modernidad devorada por sí misma.

¿Queda algo del proyecto de literatura universal tal y como lo entendió Occidente en el siglo XIX? Yo creo que no. Queda la economía del terror externada en las recientes palabras de un práctico de la globalización, George W. Bush: «Cuando pasemos a la acción no vamos a disparar un misil de 2 millones de dólares sobre una tienda vacía de 10 dólares para darle en el culo a un maldito camello». Moraleja: hay que dar en el blanco. Quedan las anécdotas: el entierro de Lady D. fue televisado a la mitad del planeta y un año después volvió a la íntima comodidad de la sala familiar inglesa. Sergio Ramírez cuenta que un nicaragüense perdió su empleo por seguir los funerales durante una semana con tal de identificarse con su esposa muerta, de nombre Diana, de profesión adúltera y de destino bastante menos inmortal. Los afganos, después de 30 años en guerra, incluyen en sus tapices tradicionales helicópteros soviéticos, tanques de combate, granadas y ametralladoras AK-47 al lado de los símbolos geométricos, zoomorfos y florales del Islam. Moraleja: las identidades globales se construyen tomando más o menos lo que uno pueda. Quedan los vasos comunicantes: Salman Rushdie y Arundhati Roy confiesan que basaron su literatura en *Cien años de soledad*; Naguib Mahfuz ha sido adaptado al cine

mexicano en mexicano; Vikram Seth describe a un tibetano diciendo que le recuerda a un peruano. Moraleja: la globalización no tiene moralejas ni moralinas, tiene moralidades, identidades, especificidades difíciles de aprehender, pero en una oferta dominada por la demanda, la imaginación individual prevalece de vez en cuando sobre el sistema global.

La oferta es local y la red es global: a la literatura globalizada se le superpone aún la literatura internacional heredada del primer sistema de circulación creado tras la Segunda Guerra Mundial, con la emergencia de la sociedad de clases medias, la segmentación de los mercados, la personalización de las necesidades, y que dio paso al libro de bolsillo, al *best-seller*, al libro como objeto de consumo –no de culto, como en la sociedad tradicional– y al *marketing*.

Lo que caracteriza a la modernidad globalizada es la imposibilidad de inscribir la actualidad dentro de la tradición. Todo es posible pero, o no hay antecesores o no se sabe de qué lo son, qué es lo que anteceden, qué es lo que viene después, cuál es ese pasado mañana que se está deslizando dentro del presente. Esta urgencia de perseguir ansiosamente una nueva modernidad –el presente que se escapa del presente, la modernidad que hay que reconstruir al día siguiente; en definitiva, el mito del progreso permanente–, un nuevo paradigma más o menos estable; es una herencia de la vanguardia, pero desposeída de su carga explosiva contracultural y de su visión utópica.

Borges hizo un descubrimiento literalmente fantástico: descubrió la literatura como biblioteca de Babel, descubrió que la literatura contemporánea es parte de la literatura clásica, que es como decir que Dios está en todas partes sin estar en ninguna «porque todo él está en todo el mundo y en cada una de sus partes infinita y totalmente» (en palabras de Calvino). Borges bordeó el vacío con el juego, es decir, lo saltó, haciendo no sólo como si su escritura fuera escrita por otro sino como si ya hubiera sido escrita anteriormente, no por el autor, sino por la tradición –no por el yo autor–. La literatura, entonces, se convierte en una serie de fantasías finitas que incluyen fantasías infinitas –el mundo a la vez como enciclopedia y como modelo abstracto del mundo–, siendo a la vez absolutamente moderno –modestamente moderno, digamos– y potencialmente posmoderno, como lo dice en *El jardín de senderos que se bifurcan*: «Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en

otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma».

Con Borges volvemos a la literatura de artificio, pero también a la fábula. La literatura contemporánea vuelve a los géneros porque volver a las reglas del arte es reencontrarse con las estructuras primarias del sentido –el cuento como nostalgia organizada del absoluto– y oponerse a la arbitrariedad y desmaterialización del mundo. Es volverlo tangible de nuevo. El mundo no como utopía sino como ajedrez, cábala o albur, en una época más de géneros como de estilos, como había sido medio siglo atrás. Saltar el abismo saltando a la cuerda o jugando a la rayuela o a la gallina ciega. Pero no hay nada más serio y terrible que el juego. El hilo de Ariadna, que es el hilo de la narración, nos saca del laberinto.

Y hablando de nostalgias, en la metáfora que es Internet –metáfora de metáforas– creo percibir una especie de nostalgia imaginada por el alma del mundo y por volver a enlazar el arte y la vida, el tiempo y el espacio, más allá del tiempo y del espacio.

Ante este panorama es difícil trazar o intentar trazar o adelantar un panorama de la ficción actual. Yo quisiera finalizar, quizá, estableciendo una pequeña clasificación, posible o imposible, de lo que podría ser la novela del siglo XXI ante el infinito finito de la fábula infinita: una primera opción sería retomar la novela como gran construcción, como metáfora del mundo –tal y como la entenderían Marías, Vila-Matas, entre nosotros Volpi–; una segunda opción sería extasiarse y recrearse en el carnaval humano –Muñoz Molina, Bolaño– o volver a la fábula, a la historia primigenia como reducto de la vida cotidiana entremezclada con la tradición vivida –Manuel Rivas–.

He pensado durante mucho tiempo si las palabras de William Faulkner cuando habla de «partir de los materiales del espíritu humano», «los problemas del alma humana en conflicto consigo misma», al recibir el premio Nobel, tienen aún algún sentido o nos recuerdan alguna suerte de misión idealista pero no programática: «El escritor debe ponerse en contacto nuevamente con estos conflictos... (con) las verdades universales de otros tiempos, que cuando ausentes hacen de cualquier historia algo efímero y vano: el amor y el honor; la piedad y el orgullo; la compasión y el sacrificio». ¿Dicen algo aún?

Hay que huir de los programas, sin duda, pero no de las visiones, aunque sean amargas y pesimistas. Objetivar lo subjetivo. Si ya no es posible unir la poesía y la verdad, como deseaba Goethe, sí al menos la ficción y el testimonio. Decirlo todo, contar, reabrir las heridas de la posibilidad, decía alguien, aunque sea en contra. No hay verdades, pero sí hay testigos,

sobrevivientes. Asumir la presencia del presente con riesgo, aunque sea a favor. Arriesgarse, ponerse en peligro, condenarse, intentarlo de nuevo, continuar, permanecer entre la zozobra y la extenuación (Faulkner). Intentarlo de nuevo.

A pesar del exhibicionismo, el individualismo y el narcisismo imperantes, a pesar del fin de cierto concepto de literatura universal y de algunos conceptos generales –y la hegemonía de otros–, recordar que la humanidad es una abstracción probablemente necesaria, que los personajes son individuos que piensan el mundo, que incluyen el alma del mundo en su hipotética, improbable alma; el infinito en su fuego interior; el absoluto en su miserable pequeñez; la inmortalidad en sus escasísimas horas de vida.

CALLEJERO


N°. 11.
Academiæ Cæs. Franciscæ excud. Aug. Vind.
Cum Gratia et Privil. S. Cæs. Maiestatis

Entrevista con Jorge Ruffinelli

Reina Roffé

Autor de más de quinientos artículos y reseñas periodísticas, y de numerosas obras de crítica literaria, Jorge Ruffinelli (Uruguay, 1943) dirige actualmente en Estados Unidos la revista *Nuevo Texto Crítico.* Desde 1986 es profesor de literatura y cine latinoamericano de la Universidad de Stanford, en California. También enseñó en la universidad de Buenos Aires y en la mexicana de Xalapa, en Veracruz, donde coordinó el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias durante doce años. Conocido por sus ensayos sobre Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti, prepara ahora la *Primera Enciclopedia del Cine Latinoamericano.*

—Durante años, su nombre estuvo asociado al de crítico literario. Sin embargo, desde hace un tiempo, el séptimo arte ocupa muchas de sus páginas. ¿Se ha desplazado el objeto de estudio?

—En principio, podría definirme por la negativa. En cuanto a cine, no soy director, no soy productor, no soy fotógrafo ni guionista ni músico ni escenógrafo. No he trabajado, salvo excepciones (pecados de juventud), en el campo del cine. Pero, como todos, he visto cine desde niño y es una de las artes democráticas y populares que, como receptores, como audiencia, más nos fascinan. Cierto es que nunca me había puesto a trabajar sobre cine, a estudiarlo o a verlo en un plan más profundo que el de simple espectador que goza o se enoja con la película. Pero hace más o menos unos diez años, con el objeto de insertar cine en mis clases de literatura (especialmente adaptaciones de novelas), empecé a trabajar en este sentido, porque me di cuenta de que había poca bibliografía, muy poco escrito, al menos de las películas que quería usar en clase. Entonces, me dije: voy a hacer yo esa bibliografía que siento escasa. Aunque actualmente hay muchos libros sobre cine, en aquel momento, y quizá por un problema mío para detectarlos, me pareció que no, y, en términos generales, creo que todavía falta que se escriba y se reflexione más sobre el cine.

—¿Y su plan para remediar esta carencia se quedó en una bibliografía o hay algo más?

—Comencé con una especie de proyecto secreto. Hubiera sido absurdo decir voy a escribir un diccionario o una enciclopedia del cine latinoamericano, así que guardé en secreto mi proyecto durante unos años. Recuerdo que al primero que se lo mencioné durante una conversación telefónica fue a Gabriel García Márquez, y él me sugirió que me pusiera en contacto con la Escuela de Cine en San Antonio de los Baños en Cuba, la que yo no conocía, nunca había ido. Así que me puse en comunicación con ellos y comencé a visitar la escuela cada año. Me quedaba allí, simplemente, viendo cine. Ellos me daban una habitación y la comida, y con una gran generosidad me abrieron las puertas de su videoteca. Me pasaba el día entero viendo películas. De este modo, fue creciendo mi proyecto. También entré en contacto con muchas personas de Brasil y Argentina. Fue muy substancial para mí conocer a Manuel Antín, el director de la Universidad de Cine. En fin, imposible mencionar a tantas personas que me ayudaron y que serán agradecidos el día en que yo publique lo que llamo, sólo por comodidad, enciclopedia. Por tanto, lo que he hecho durante estos últimos diez años es ver, cada día, una película latinoamericana y escribir un pequeño ensayo de tres o cuatro páginas. Y cuando sentí que eran unas 2.500 películas vistas y 2.500 artículos escritos sobre estas películas, y ya había comentado con mucha gente mi tarea, la Universidad Nacional Autónoma de México se interesó en su publicación. Primero se interesó la Universidad de Texas Press, pero yo me siento más cómodo comenzando esta edición con una editorial latinoamericana, eventualmente se publicará en otros idiomas. Es probable que la enciclopedia aparezca el próximo año. No sé todavía los formatos que adquirirá. Se ha pensado para Internet, para CD-Rom y demás, pero yo, por lo menos, soy animal de libros y la primera versión será en libro, no sé todavía en cuántos tomos, todo dependerá fundamentalmente de lo que marque el criterio editorial de la UNAM y de conversaciones que tendremos.

—¿Cuál es, en pocas palabras, el estado del cine latinoamericano actual?

—Pese a la crisis de todos conocida, y que varía de país en país, yo me admiro de ver que hay un cine joven. Los cineastas son extremadamente jóvenes y muchos de ellos han hecho películas, en su mayor parte, extraordinarias bajo cualquier criterio, y que son exhibidas en festivales de primera categoría. De modo que son aceptadas como buen cine al mismo nivel que el cine francés o italiano y, por supuesto, del norteamericano. El norteamericano es un cine de palabras mayores en cuanto a volumen, pero

también hay mucha basura. Probablemente, el 95% del cine norteamericano se hace para el fin de semana, para recaudar. Sí se recicla en el vídeo y en el DVD, pero no es ni siquiera cine, son películas. Me refiero al cine comercial o de inspiración comercial. En cambio, estos cineastas jóvenes (o los maduros como Aristarain, que ha presentado su última película en San Sebastián), no nos dejan descansar, nos están dando una película tras otra, y yo creo que con una estética muy peculiar y diferente. Esto lo he estado pensando ahora, cuando estuve, hace unos meses, en Brasil y vi *Roca que vuela* de Eric Rocha, el hijo de Glauber, una película sobre el padre, con materiales del padre, en los años en que el padre estuvo viviendo en Cuba; es un documental, pero la estética de Eric Rocha es muy diferente de la estética del cine de Glauber. Uno de los temas fundamentales de los años 90 es la búsqueda del padre, que no es sólo el padre biológico, sino también el Estado, el país, la ausencia del padre, la ausencia de futuro para los jóvenes, pero la figura del padre está ahí, es muy grande, no así la figura de la madre, porque la madre, según mi hipótesis, se encuentra en la Virgen, uno va a cualquier iglesia y está ahí la Virgen para proteger. Incluso en esta película que es la búsqueda del padre por un cineasta joven, que se ha formado en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, las estéticas son diferentes. La estética de Eric Rocha tiene mucha semejanza a las estéticas que encuentro en otras películas argentinas o colombianas o brasileñas. Eso me fascina, porque no hay una gran comunicación entre ellos, es un poco ósmosis o el aire de la época, porque hay mucho de experimentación formal con la imagen, porque sea de donde fuesen que ellos captan esa innovación están produciendo un lenguaje diferente, nunca podremos decir que es nuevo, no hay nada enteramente nuevo, pero es diferente y están aprendiendo a narrar muy rápido.

—*¿Está el cine latinoamericano más vivo que su literatura en estos momentos?*

—Le puedo contar otro proyecto simultáneo en el que estoy trabajando, que me ha entusiasmado mucho, que partió de una encuesta que he hecho con más o menos cincuenta o cincuenta y cinco escritores latinoamericanos nacidos después de 1960. Yo quería ver lo mismo que estoy viendo en cine: si hay en la literatura un cambio de estéticas, de posiciones, y he tenido la respuesta de más de cincuenta escritores. Estoy leyendo sus obras. Sólo las respuestas constituyen ya unas 200 páginas, de modo que eso, eventualmente, se convertirá en un libro con un estudio preliminar. Los nacidos después de 1960 conforman una o varias generaciones, una promoción que no

ha sido atendida por la crítica, no forman parte de la historia todavía, aunque algunos de ellos sí. Pero estoy pensando en otros, ya establecidos, especialmente por la industria editorial española, cuyas obras, cuando se publican, son un *best-seller*, pero son mayores que estos nacidos después de 1960, y que no son sus abuelos, los abuelos son García Márquez, Vargas Llosa, etc., los venerados abuelos. Entonces, quiero ver qué está sucediendo con esta generación y tratar de hacer una vinculación con el cine, porque los que han estudiado literatura no han estudiado cine, quienes estudian cine no hacen mención de las novelas, excepto cuando son adaptaciones. Quiero ver, por tanto, si suceden fenómenos similares entre estos escritores y los cineastas. De modo que estoy trabajando y me mantengo en comunicación con estos más de cincuenta escritores. Así que no me he apartado de la literatura. Además, sigo enseñando cursos sobre Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y García Márquez.

—Pero hay otros dos autores, ya clásicos, a los que usted le dedicó muchas páginas, me refiero a Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti, que representaron un foco de atención importante en su labor crítica. Además, usted frecuentó la amistad de ambos.

—En principio, me fascinan sus personajes. En Rulfo, especialmente su romanticismo, esa historia de amor imposible que es *Pedro Páramo.* Creo que es nada más que una historia de amor, que podría ser muy cursi en una adaptación cinematográfica o en una telenovela, porque es el amor romántico llevado a los extremos, a los extremos del fracaso y de la incomunicación entre Susana San Juan y Pedro Páramo. Con respecto a la amistad, mi acercamiento a Onetti fue indirecto. La amistad con Onetti, que sí la hubo y mucho, no llegó enseguida. Yo era amigo de Jorge Onetti, de su hijo. Nosotros, nuestras familias, pasábamos el verano juntos en los balnearios del Uruguay, y una vez, cuando Jorge Onetti publicó una nota contra Alvaro Mutis en España, y fue finalista del Seix Barral, le hice una entrevista, y hablamos sobre Onetti, su padre, a quien yo no conocía personalmente en aquel momento. Y en esa entrevista, Jorge criticó a Juan Carlos. Hizo unas declaraciones que eran una crítica al padre. Poco después supe que Juan Carlos Onetti había dicho que yo le había hecho ciertas preguntas a Jorge con el propósito de molestarlo a él. Cuando me enteré de eso, fui a visitar a Onetti. Nunca surgió el tema, nunca hablamos de ese asunto pero, a partir de ahí, surgió la amistad. Fui a la casa de Onetti a decirle implícitamente que aquello había sido una entrevista y no era cierto que yo no lo quisiese a él. Yo no había puesto palabras en boca de Jorge. Y Onetti lo

entendió sin necesidad de aclarar nada. Cuando ya estaba viviendo en México, fue muy trágico para mí enterarme del encarcelamiento de Onetti. Después se exilió en Madrid, y en Madrid lo visité varias veces. Una amistad que tuvo sus momentos de dolor. Porque yo no compartí la cárcel y, de alguna manera, había estado metido en el mismo problema que él. De modo que había sido el beneficiado de aquella situación por haberme ido. Porque primero estuve en la Argentina y como allí también el panorama político comenzaba a mostrarse mal, me trasladé a México. Con Rulfo sucedió lo siguiente: yo había escrito un artículo sobre su obra en la revista *Prólogo*, una revista de la que salieron dos números nada más, en el Uruguay, una revista de un grupo de jóvenes. Y en 1969 (recuerdo la fecha porque fue el año en que Ángel Rama y Marta Traba se casaron), se hizo un encuentro literario, un simposio, en Chile, al que acudieron muchos autores. José Emilio Pacheco, a quien yo ya había conocido en el Uruguay, me presentó a Juan Rulfo con quien, en aquel momento, crucé muy pocas palabras. Luego, sí lo traté mucho durante los años que viví en México entre 1974 y 1986.

—*Hace unos años apareció el volumen* Aire en las colinas. Cartas a Clara, *que reúne las cartas que Rulfo le dirigió a su mujer, escritas principalmente durante los años que duró el noviazgo, que muestra a un Rulfo joven, enamorado y, por momentos, bastante cursi. ¿Cuál es su opinión con respecto a este tipo de publicaciones?*

—Le confieso que esas cartas no las leí completas, tampoco leí completo el diario de Ángel Rama. Yo tengo en mi poder el diario de Rama desde hace muchos años y también el de su viaje a Europa del año 1958, que no fue publicado. De sus diarios se ha publicado una parte. La parte de cuando Rama no era Rama, sino un joven que viajaba por Europa, iba a los museos y escribía sus impresiones estéticas, todo eso yo lo tengo, y nunca lo he leído. Lo tengo porque creo que debo tenerlo. Me llegó por uno de sus descendientes. No me he negado a guardarlo, pero no lo he podido leer. Y del diario que se publicó, sólo leí fragmentos. De las cartas de Rulfo leí un poco para saber qué eran, pero nada más. Tengo un sentimiento ambivalente con respecto a estas publicaciones. También en la película que hizo el hijo de Rulfo, Juan Carlos, que se llama *Del olvido al no me acuerdo*, esa presencia de la esposa, a quien yo le tengo afecto como persona, narrando lo que le decía Juanito, también me despierta un sentimiento de ambivalencia. Me parece bien y, al mismo tiempo, mal. Sé que el concepto de privacidad ya no existe en el mundo, en consecuencia, ¿por qué debe-

ría existir en México? Todo esto que surge en Estados Unidos y prolifera también en América Latina y Europa: los programas de TV para reunir gente que ha estado peleada, para dar a conocer infidelidades y provocar escándalos frente a la cámara. En literatura también se ha publicado de todo. Kafka quería destruir sus manuscritos, pero no lo hizo. Entonces, podemos pensar que quería que se publicaran, ¿no? Ángel Rama, por ejemplo, en su diario fue muy cauteloso, no hay nada íntimo, esto indica que él tenía la idea de que eso se iba a publicar en algún momento, no es que lo escribiera para que fuese publicado, pero creo que habrá pensado que ese material corría el riesgo de ver la luz y, ante esta posibilidad, fue muy cauteloso. De cualquier forma, las cartas de Rulfo reflejan al hombre, *Pedro Páramo* su literatura.

—*¿Cuáles fueron las tensiones que lo llevaron a trasladarse de un país a otro hasta recalar en Estados Unidos, donde vive actualmente?*

—Para irme a México, la dictadura en el Uruguay y, muy pronto, la dictadura en la Argentina. Yo estaba trabajando en el Uruguay y en la Argentina como profesor adjunto de la cátedra de Noé Jitrik. Pero vi que la situación empeoraba. Entonces, me adelanté a la instauración de la dictadura y me fui. Más o menos al año de estar yo en México, Jitrik también tuvo que irse de Buenos Aires y coincidimos, yo estaba en Xalapa y Jitrik en la ciudad de México. Y esto fue como consecuencia del endurecimiento de la situación política en el Río de la Plata. En México tuve muy buenas épocas, es un país al que le estoy muy agradecido por todo lo que me permitió trabajar. Llegué cuando el país estaba muy abierto a los extranjeros, aunque en la última época se cerraron. Esto no me afectó a mí de manera directa, porque me nacionalicé mexicano. Pero el día en que me nacionalicé fue cuando varios amigos me empezaron a llamar «el uruguayo». Yo les decía: tú eres mexicano porque tuviste el accidente de nacer en México, pero yo pedí ser mexicano. Lo que quiero decir es que la reacción de los mexicanos es muy compleja cuando uno se implanta en su sociedad y, en especial, cuando hace cosas, cuando trabaja. A nivel laboral nunca tuve problemas, siempre me llevé bien con mis colegas, con mis jefes, con los rectores de la universidad. Fui muy amigo de los rectores, del gobernador, del último que me tocó, aunque éramos opuestos ideológicamente. Una vez me mostró el *Wall Street Journal* y me dijo: esto es la literatura. Otra vez me preguntó en qué estaba trabajando y yo le respondí: en Roa Bárcena, que es un reaccionario. Y él me contestó: Ah, de los míos. Era un gobernador que se las traía y que no ocultaba su filiación ideológica. Como yo estaba en pro-

vincia, en Xalapa, no tuve un contacto estrecho con el clima intelectual, cultural de México. Nunca entré en las famosas capillas de Octavio Paz y del grupo de Carlos Monsiváis, quienes, por otra parte, se reunían a almorzar con frecuencia. Es decir, las capillas eran una cosa, pero ellos tenían relación, lo supe por Monsiváis. Además he visto a Monsiváis cargando las obras completas de Octavio Paz, y es un hombre que admira y que ha admirado siempre a Paz.

—¿Octavio Paz era una especie de emperador del ambiente cultural mexicano, como suelen definirlo algunos? ¿Esto hacía que Rulfo estuviera distanciado de él?

—No sé si tanto, pero ejercía un poder cultural y económico importante a través de la revista y era el que organizaba algunos congresos. Bueno, hubo aquel famoso congreso en el que Mario Vargas Llosa tuvo que irse rápidamente por asuntos familiares, después de declarar que el PRI era la dictadura más perfecta. Y ese Congreso estuvo organizado por la gente de Octavio Paz. ¿Y quién le pidió a Vargas Llosa que se fuera inmediatamente?, supongo que alguno de los organizadores. En la medida en que Octavio Paz manejaba férreamente un poder cultural, en lo ideológico no coincidía con Rulfo. Tanto en sus manifestaciones verbales como escritas, Rulfo siempre se declaró como un hombre de izquierda. Octavio Paz, no. Rulfo nunca manejó revistas ni cenáculos ni grupos. Paz, sí. Además, estaba cerca de los presidentes y secretarios de Educación. Estaba, digamos, cerca del aparato de poder. Rulfo era un individuo aislado. Tenía admiradores diversos, pero nunca perteneció a un grupo de poder.

—Se dice que Paz creó escuela y Rulfo no, que los rulfianos son sólo malos imitadores. ¿Qué opina usted?

—Rulfo creó escuela. Jesús Gardea es rulfiano y buen escritor. Hay escritores buenos en un estilo rulfiano. Pero tampoco creo que haya poetas al estilo de Octavio Paz. En lo personal, prefiero la poesía de Jaime Sabines a la de Paz. Cuando hablábamos de grandes poetas con mis amigos mexicanos que admiraban a Octavio Paz, yo les recitaba poemas completos de César Vallejo. Luego, les decía: repíteme un poema de Paz. Así como yo me acuerdo de éste y de aquel otro de Rubén Darío, dime tú uno de Paz. Pero no podían. Había una gran admiración hacia Paz, pero no había un uso memorioso, amoroso de su poesía.

—*¿Era mejor ensayista que poeta?*

—Para mí era excelente ensayista, aunque me pusiera furioso leerlo. Pero uno advertía que había en sus páginas mucha brillantez. Era brillante, sin lugar a dudas. Manejaba el lenguaje maravillosamente. Y no digo que no sea un gran poeta, pero no está tan cerca del afecto como otros, como el propio Rubén Darío en su época patética, en los poemas menos frívolos, de su último período, o como Vallejo. Vallejo era hermético y, a pesar de ello, su poesía es leída, sigue siendo leída y recordada. También la de Idea Vilariño y Alejandra Pizarnik, poetas a quienes los lectores regresan. Y ya no es leer para conocer a estos poetas, sino para volver a frecuentarlos. Por otra parte, hay un episodio que me tocó vivir a mí con Paz que me dejó mal sabor de boca. Estaba Onetti detenido, era muy reciente mi llegada a México, yo fui a visitar a Octavio Paz y le sugerí hacer una carta por Onetti o mandar un telegrama a Bordaberry que era el presidente del Uruguay en ese momento. Y me acuerdo que me dijo: el día en que Monsiváis haga lo mismo con Rusia (estaba detenido Soljenitsyn), entonces yo lo hago por Onetti, y a mí me pareció que eso no era digno de un gran poeta. Después, es cierto que publicó algo en *Plural* sobre lo que le estaba pasando a Onetti, pero el hecho de que me hubiera dicho eso, me decepcionó mucho.

—*¿Quiénes son los otros escritores con los que mantuvo una relación de amistad?*

—Además de Rulfo y Onetti, Monterroso. Cortázar, a quien traté menos que a los otros, pero con quien tuve buena comunicación. Recuerdo que visitó Xalapa. García Márquez, José Revueltas. A Revueltas también lo traté poco, porque murió en 1976. Lo conocí en el 75, cuando llegué a la Universidad de Xalapa como profesor. Revueltas era un tipo fuera de serie, una mente incomparable, un filósofo, y no porque hubiera tomado clases, se había hecho a sí mismo, sencillamente era un filósofo natural. Fue un impacto. Me ha dado momentos de felicidad conocer a estos escritores, conocer a Jaime Sabines. También estuvo en Xalapa. Fue con sus dos hijas. A la hora de la cena mandó a las hijas a su habitación, porque era un padre muy celoso, no quería que los profesores, algunos de ellos jóvenes en ese tiempo, estuviéramos en la misma mesa cenando con sus hijas. Sus hijas tendrían unos quince años. Era un padre mexicano celoso. Me encanta leer a Sabines. También conocí a Salvador Elizondo, que tiene una literatura muy peculiar, llena de humor extraño. Juan García Ponce, a quien traté bastante y visité muchas veces.

—¿Qué libros se llevaría a la isla proverbial de la que hablaba Cortázar?

—Más bien me llevaría un cuaderno en blanco o unas películas. Bueno, quizá *Pedro Páramo, El astillero, La vida breve* y algunos cuentos de García Márquez, y la poesía completa de Vallejo.

—Y mientras tanto, ¿qué es lo que despierta su interés literario en estos momentos?

—Me gusta mucho leer esos autores nacidos a partir de los 60. También estoy leyendo a gente un poco mayor, como Roberto Bolaño, que me interesa y me divierte mucho leerlo, incluso descubrirle gajes. Por ejemplo, sobre uno de sus personajes principales en *Los detectives salvajes*, a quien después le dedica una novela completa, una mujer que yo pienso que él no conoció, porque hay un elemento fundamental en ella que no aparece en *Los detectives salvajes* y sí aparece en el otro libro. Se ve que alguien le dijo: te faltó tal rasgo fundamental en ese personaje, se nota que él no la conocía. Porque cualquiera que la hubiera conocido, yo la conocí a ella, no podía obviar este elemento. A la mujer, que era uruguaya, poeta, le faltaban los dientes de adelante, entonces siempre hablaba tapándose la boca. Ella era una persona encantadora, muy conversadora, pero siempre llevaba algo, por ejemplo los manuscritos de sus poemas, y con ellos se tapaba. Habían hecho colectas para comprarle los dientes que le faltaban, pero no quiso, no aceptó el dinero. Bueno, no es un gaje. Bolaño cuenta la historia dos veces, pero en *Los detectives salvajes*, se olvida de este rasgo característico del personaje. Volviendo a la pregunta, la literatura latinoamericana sigue siendo muy buena, lo que no hay ahora es todo ese aparato que levantó a García Márquez, a Vargas Llosa; tampoco está ese eje Cuba-Barcelona, con sus premios y sus grandes promotores para dar otro *boom*.

—¿Cuál es el estado de la crítica actual? ¿Hay críticos importantes como fue Ángel Rama?

—Ah, no, el día que murió Rama se devaluó la realidad cultural, se fue la mitad de la crítica latinoamericana del siglo XX. Porque él mantenía un nivel y había mucha gente a su alrededor, bajo su alero, digamos. Creo que fue el intelectual más brillante y con más posibilidades de acompañar críticamente la literatura en su proceso: García Márquez, Cortázar. Muchos escribían sobre estos escritores, pero era Rama quien daba el enfoque diferente.

—*¿Y Emir Rodríguez Monegal?*

—Claro, también. A Emir le gustaba decir de Rama que era un publicista. Yo creo que era Emir el gran publicista, con sus revistas, con su actividad, su erudición incomparable. Era más superficial, no tenía tantas teorías, manejaba más el dato que la interpretación. Pero así y todo la labor que hizo fue muy buena. Creo que después no ha habido continuadores de esa talla.

—*¿Son buenos críticos literarios los uruguayos?*

—Bueno, además de Emir y de Rama, está Rubén Cotelo, un poco más joven que los de esa generación. Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, todo lo que se llamó generación del 45 venía muy bien preparada para la crítica literaria, podían ayudar al entendimiento de lo que se estaba escribiendo. En este momento no están las revistas que servían de soporte para la evolución de la crítica. La televisión, que es ahora la que monopoliza la atención, no sirve para la crítica. Los periódicos tampoco, ya no hay grandes páginas literarias, excepto la que dirige Homero Alsina Thevenet, el suplemento de *El País Cultural* en Uruguay, pero es un ave que no hace verano, es una. No sé cómo está la cosa en Venezuela y en otros países. Pero hubo una época en la que revistas culturales, como *Plural y Vuelta* en México o las de Monsiváis, mantenían una tensión sobre la crítica. Ahora la crítica es más escolástica, está más en torno a las universidades, más tipo norteamericana. Aparecen libros sobre escritores, pero no hay esa tarea de humus que va acompañando a la literatura, que tiene que ser diversa, amplia y estar en todos los periódicos y revistas. No sé cómo está la situación en España para la propia literatura española. Pero en América Latina la situación es ésta.

—*¿Tiene que ver con la situación económica o con un declive de la actividad y de sus hacedores?*

—Piense en lo que pasa en la Argentina; en Uruguay es lo mismo; Brasil, parecido, aunque tiene más actividad en revistas y páginas literarias. Pero ¿dónde más? En México disminuyó. Pero hay críticos, quiero creer que hay críticos.

Carta de Alemania
Gottfried Benn, médico forense

Ricardo Bada

He estado intentando poner orden en la biblioteca de nuestro cuarto de huéspedes. De pronto me doy cuenta de que tengo en las manos el primer libro que me regalaron en Alemania. Es una biografía de Gottfried Benn. Y Hellgard se llamaba la estudiante de hispanística que me lo regaló: Hellgard W..., reza su firma en la primera página. Sin dedicatoria, lo que significa que era su propio ejemplar.

Nos conocimos en Bonn, en *Bouvier*, la mayor librería de la República Federal, a principios de 1965. Ella buscaba algunos materiales para su trabajo de grado; yo –sencillamente– lectura. Ya no recuerdo quién abordó a quién, creo que fue Hellgard la que dio el primer paso (quizás avizorando una bienvenida oportunidad de practicar su espléndido castellano), y al poco rato estábamos sentados en un café de la Kaiserplatz, frente a la iglesia evangélica, y muy pronto se estableció entre nosotros una atmósfera de confianza mutua que nos permitía contarnos cosas como si fuésemos viejos amigos.

Al cabo de más de una hora, tras un silencio, y cambiando bruscamente de tema, quiso saber si entre los poetas alemanes que ya había leído se encontraba Gottfried Benn. Le contesté la verdad: que era la primera vez que oía ese nombre. «Tienes que leerlo», me dijo, «seguramente es el más grande que hemos tenido en los últimos tiempos». Y luego me contó muy resumida la vida de Benn y, con detalle, su obnubilación transitoria por el nazismo.

«Me llamo Hellgard», y deletreó su nombre para que no me quedasen dudas, «H-e-l-l-g-a-r-d y no Helga, y eso debería indicarte, por muy poco alemán que supiera, que mis padres también creían en la superioridad de la raza aria. Para decírtelo sin rodeos, mis padres fueron nazis, y no podría decirte además si no lo siguen siendo en el fondo de sus corazones. Yo nací en plena guerra pero no recuerdo nada de ella, era muy chica. Sí recuerdo algo de la posguerra, pero en realidad me hice mayor en medio del milagro alemán. Y como siempre me gustó la poesía, llegó un día, sin más remedio, en que descubrí a Benn. Ya sabes, creo que es el más grande. Pero al mismo

tiempo siento a veces hacia él ese mismo rechazo que siento ante mis padres y sus ideas, aunque sé que rectificó a tiempo y que purgó por su error, lo que no es el caso de mis padres».

Hizo una pausa y prosiguió: «Te aseguro que no lo entiendo. ¿Cómo es posible que un hombre de una inteligencia tan preclara cayese tan bajo en algún momento de su vida, cómo es posible que lo hiciese alguien que había escrito esto?», y recitó muy suave, ahora en alemán:

Die weiche Bucht. Die dunklen Wälderträume.
Die Sterne, schneeballblütengross und schwer.
Die Panter springen lautlos durch die Bäume.
Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer.
[La suave bahía. Los oscuros sueños de los bosques.
Las estrellas, grandes como viburnos, y pesadas.
Las panteras saltan silentes entre los árboles.
Todo es orilla. Eterno llama el mar...]

Cuando nos reencontramos a los pocos días me trajo un regalo, la biografía de Gottfried Benn. Es éste el libro que tengo ahora entre las manos y donde busco unas páginas que me dejaron atónico al leerlas entonces, y que entretanto había olvidado. Benn las redactó en 1928, y las publicó en un vespertino berlinés saliendo al paso de la visión tendenciosa que proporcionaba una película inglesa sobre el caso de Edith Cavell, la enfermera inglesa residente en Bruselas a quien se condenó a muerte en 1915, por el delito de espionaje, ejecutándose la sentencia el 22 de octubre de ese mismo año. Uno de los casos más controvertidos y más oscuros de la justicia castrense, equiparable por el otro lado al de Mata Hari, con todas las diferencias de carácter, personalidad y vida que puedan aducirse entre la bailarina neerlandesa y la enfermera británica. No es de descartar que el asesinato legal (el fusilamiento, si es que somos políticamente correctos) de Mata Hari en los fosos del castillo de Vincennes, casi dos años después, el 15 de octubre de 1917, no haya sido una aplicación aliada de la ley del Talión por el asesinato legal (*vide supra*) de Edith Cavell en Bruselas, y en un escenario casi homologable.

La película de marras se titulaba *Dawn* y la interpretaba nada menos que Sybil Thorndyke, una actriz eminente del teatro y el cine ingleses, y que cuatro años antes, en 1924, había sido Juana de Arco en el estreno londinense de *Saint Joan*, la genial obra de Bernard Shaw. ¿Es hilar muy delgado atreverse a suponer que la propaganda británica estuvo detrás de la elección de la Thorndyke para interpretar a Edith Cavell, adjudicándole a ésta, por ósmosis, aquél plus de santidad que la actriz sugería por su portentosa doncella de Orleáns?

Se daba la circunstancia de que Benn conocía de primera mano, como testigo excepcional, los momentos finales de la vida de Edith Cavell, puesto que él era el forense que certificó su defunción. Y entonces, tras haber visto la película *Dawn*, decidió dejar por escrito su memoria de aquellos instantes. Son esas páginas de que hablaba antes, que a mi entender nunca se han publicado en castellano y que me permito aproximar a nuestro idioma de este modo:

> Sin duda alguna marchará como una figura legendaria a través de la historia de las potencias vencedoras. Su leyenda se formará con independencia de los hechos históricos, materialmente efectivos, del asunto donde jugó un papel, y desde el primer momento no hay nada más lejos de mí que la intención de que yo pudiera rectificar, aclarar o corregir alguna cosa en la leyenda de su país: sólo contaré aquello de lo que me acuerde. Y me acuerdo de ella, para decirlo desde ya, como de una activista que purgaba por sus actos, como la intrépida hija de un gran pueblo que se encontraba en guerra con nosotros.
>
> Yo era médico jefe en la Gobernación de Bruselas desde los primeros días de la ocupación. Una tarde, ya bien entrado el otoño de 1915, recibí la orden de esperar un auto a la mañana siguiente en un lugar determinado y viajar a un sitio que no se especificaba. En ese auto, conmigo, se montaron dos miembros del consejo de guerra, uno en acto de servicio, el otro a título privado. Rodamos por las calles oscuras hasta el Tir National, el pabellón de tiro de la guarnición de Bruselas en la periferia de la ciudad. El auto se detuvo. El terreno descendía. Bajamos por un terraplén donde los soldados estaban formados haciendo calle. Al final de la hondonada había dos grupos de doce hombres cada uno en dos hileras, de cara a la pared del fondo, paredón cubierto por la hierba. Delante de ellos había dos postes nuevos, dos estacas blancas clavadas en la tierra.
>
> Estamos allí y esperamos. Ahora se acerca un auto. Baja de él un belga, un civil, con un sacerdote católico. El belga tiene aproximadamente cuarenta años, es ingeniero, casado, padre de dos hijos, rechoncho, de ademanes impulsivos, no está esposado. Una gorra de visera en la cabeza. Cómplice de Edith Cavell. Con una vivacidad sin parangón, con una desenvoltura casi liviana, desciende por el terraplén donde se encuentran los soldados, se saca la gorra, se coloca con un movimiento inimitablemente caballeresco delante del grupo que lo va a fusilar, y dice estas palabras: “Bon jour, Messieurs, devant la mort nous sommes tous des camarades”, interrumpiéndole el miembro del consejo de guerra, que probablemente teme una alocución provocadora. A partir de ahí el delincuente se queda quieto, tranquilo, cierto de su muerte, perfecto en su actitud.

> Ahora llega el segundo auto. Baja Miss Cavell; a su lado un pastor evangélico, un conocido teólogo berlinés que la ha asistido durante la última noche. Edith Cavell debe tener quizás 42 años; el pelo entre gris y blanco; sin sombrero; traje sastre azul; el rostro descarnado, como una máscara; los andares rígidos, torpes; fuertes inhibiciones musculares; pero sin vacilar, sin trastabillar, desciende hasta donde se encuentran los postes. Se detienen un momento, ella y el pastor, algunos metros delante de la estaca blanca; ella habla en voz baja con el pastor, lo que le dijo me lo cuenta él luego: muere con gusto por Inglaterra y saluda a su madre y sus hermanos, quienes están con el ejército inglés en el frente de batalla. Otras mujeres sufren mayores sacrificios: maridos, hermanos, hijos; ella tan sólo su propia vida. ¡oh Patria al otro lado del mar, oh el hogar!, al que así saluda. Tranquila despedida del pastor. Último acto. Dura apenas un minuto. El pelotón presenta armas, el miembro del consejo de guerra lee la sentencia de muerte. Al belga y a la inglesa les tapan los ojos con una venda blanca y les atan las manos a los postes. Una orden para ambos: ¡Fuego!, a pocos metros de distancia, y doce balas que dan en el blanco. Los dos han muerto. El belga se ha desplomado. Miss Cavell sigue derecha en el palo. Sus heridas afectan principalmente al tórax, el corazón y los pulmones. Está completa y absolutamente muerta al instante: totalmente falso decir que sufrió herida por las balas y tuvo que ser rematada en el suelo con un tiro de gracia. Más bien estaba indubitablemente ya muerta mientras sonaba el grito de ¡Fuego! Ahora me acerco al poste, la desatamos, le tomo el pulso y le cierro los ojos. Después la colocamos en un pequeño féretro amarillo que está al lado. Será enterrada de inmediato, en un lugar desconocido. Se temen disturbios a causa de su muerte o una manifestación nacional en la ciudad, por ello la prisa y luego el silencio y el secreto sobre su tumba.

El azar, ese prestigioso pseudónimo que usa el destino cuando actúa de incógnito, me ha hecho encontrar el testimonio que dejó de esta misma escena el pastor alemán que asistió a Edith Cavell en su hora postrera. Lo escribo en singular porque el pastor Le Seur (evidentemente de ascendencia hugonote, con ese apellido) asegura que no pasó la noche en la celda de la condenada reconfortándola espiritualmente, al contrario de lo que afirma Benn. Más bien tuvo que irse de allí a conseguir un permiso especial para que fuera un colega, el reverendo Gahan, pastor de la congregación anglicana en Bruselas, quien administrase a Miss Cavell el sacramento de la comunión. Y él mismo sólo regresó en la madrugada, para acompañarla hasta el lugar de la ejecución y estar a su lado en esos últimos instantes.

Es curioso y aleccionador cotejar los testimonios de Gottfried Benn y del pastor Le Seur. Gracias a éste sabemos que el cómplice de Edith Cavell se llamaba Baucq, y Leyendecker el sacerdote católico que le asistía, y que

Baucq no era ingeniero sino arquitecto. Estos son nada más que detalles de poca monta. Más importante es la transcripción de las palabras que la presunta espía le dice antes de encaminarse al poste de la ejecución: «Ask Mr. Gahan to tell my loved ones later on that my soul, as I believe, is safe, and that I am glad to die for my country (Pídale a Mr. Gahan que les diga a mis seres queridos que mi alma, según creo, está a salvo, y que estoy contenta de morir por mi patria)». Y lo que con toda certeza llama más la atención es la descripción del fusilamiento, que ambos, el médico y el religioso, vivieron al unísono. Según el pastor, cada pelotón se componía de ocho y no doce fusileros, quienes dispararon a seis pasos de los condenados, y Miss Cavell recibió un tiro en la frente. Además, cuenta Le Seur que Miss Cavell se desplomó hacia delante, pero que se alzó tres veces sin emitir ningún sonido mientras sus manos también se estiraban hacia arriba. Benn y él, sigue relatando, corrieron hacia la víctima, y Le Seur atestigua: «Creo que el médico tenía razón cuando me dijo que sólo se trataba de movimientos reflejos».

Hoy, casi cuarenta años después de que Hellgard me regalase la biografía de Gottfried Benn, cuando devuelva el libro al estante, si la mano me tiembla, también será un movimiento reflejo: el que siempre provocan en mí la indignación y la impotencia ante la pena de muerte.



Negotium Academiæ Cæsareo Franciscææ excudit Aug. Vind.
Cum Gratia et Privilegio S. Cæs. Majestatis

El personaje es la novela. Entrevista con Jesús Ferrero

Pilar Cabañas

—¿Te gusta hacer entrevistas?

—Sí. He practicado este arte desde los dos polos, como entrevistador y como entrevistado, y en las dos facetas he disfrutado mucho.

—Has vivido en lugares muy distintos: Barcelona, Madrid, París, Berlín... ¿Cuál de ellos te ha aportado más en el terreno de lo literario?

—Soy fundamentalmente urbano y me enamoro de las ciudades: me enamoré de París, de Barcelona, y ahora me entusiasma Madrid, aunque cada vez me cuesta más concentrarme. Esto tiene que ver con mi interés creciente por el ensayo –llevo trabajando más de cinco años en un libro de este género–, creo que para pensar y para escribir es necesario rodearse de una zona de silencio. La ciudad que más me ha aportado hasta ahora es París, por muchísimas razones. Allí hice toda mi carrera universitaria y además trabajé como portero de noche en un lugar muy especial: el hotel Marigny, visitado frecuentemente por Tolstoi, en el que Turgueniev escribió *Nido de hidalgos* y en uno de cuyos sótanos llevaba a cabo Proust la ceremonia de las ratas que aparece en la *Recherche*. En ese hotel escribí casi íntegramente *Bélver Yin* y parte de *Opium*. París es la ciudad en la que más cosas he aprendido: allí tuve mi primer desengaño amoroso, crecí como intelectual y me formé filosófica, literaria e históricamente. Si la abandoné fue, entre otros motivos, porque pensé que estaba perdiendo autoridad sobre el lenguaje y temía perder en creatividad. Me daba la sensación de que necesitaba volver a escuchar mi lengua como música de fondo, porque en el extranjero te acostumbras a emplear una lengua excesivamente literaria y el lenguaje es como un animal vivo que se va modificando. Lo sentí como un peligro, no me quedó más remedio que volver a España.

—A lo largo de tu carrera has conseguido diversos premios: el ciudad de Barcelona en 1982 por Bélver Yin, *el Internacional de Novela Plaza y*

Janés por El efecto Doppler *en 1990, el Azorín en 1997 por* El último banquete... *¿Cuál te hizo más feliz recibir?*

—El Ciudad de Barcelona, porque fue el primero y, sobre todo, porque me estaba muriendo de hambre. No era mucho dinero, pero me sacó del apuro. En aquel momento el presidente del jurado era Carlos Barral, y se lo agradecí siempre. Ese premio me animó a profesionalizarme como escritor.

—En los ochenta formaste parte de la tan traída y llevada «movida madrileña». Desde la distancia que ya nos separa de aquella época, ¿cómo la recuerdas? ¿Crees que ha perdurado algo de aquel espíritu?

—Durante aquellos años, mi nomadismo me llevaba a moverme por muchos sitios a la vez: pasaba algunas temporadas en Madrid y otras en París y Barcelona. Estuve un tiempo trabajando con Almodóvar y luego me fui, porque en el fondo me horrorizaba todo aquel mundo de borracheras permanentes y de mucha gente sin talento que quería pasar por lo que no era. De aquello ha quedado lo que tenía que quedar: algunos artistas auténticos que lo siguen siendo. Almodóvar es uno de ellos. La gente que estaba trabajando en serio ha continuado haciéndolo. Los que danzaron en la cuerda floja sin ser verdaderos equilibristas han desaparecido, sencillamente. Supongo que con la nueva generación ocurrirá lo mismo. ¿Qué tuvo de positivo? Era un Madrid más simpático, más abierto y más generoso. El de ahora es más ingrato, la noche es más fea y menos divertida. Toda Europa se está convirtiendo en un continente absolutamente irritante, frío y repulsivo, en parte por lo que los ingleses llaman el capitalismo impaciente, en parte por las oleadas de emigrantes mal asimilados y en parte porque se van agrandando las diferencias sociales y económicas entre unas culturas y otras.

—¿En qué se convierte un joven escritor cuando deja de serlo? ¿Cómo se ve actualmente a sí mismo Jesús Ferrero?

—Un joven escritor, cuando deja de serlo, se convierte en un escritor maduro, en el caso de que no se quede en el camino. Ahora tengo mejores relaciones con la escritura, antes eran más inseguras, más conflictivas y más penosas. Me costaba más llegar al corazón de una novela, era menos generoso con mis personajes y más arbitrario. La perspectiva que te dan los años te coloca en otra relación con ellos, los concibes mejor. Un novelista está obligado a tener en cuenta el concepto de historia y la noción de paso

del tiempo. También es fundamental seguir en contacto con la gente que se ha ido conociendo en diferentes etapas, porque eso te permite saber cómo evolucionan determinadas personalidades. A mis cuarenta y ocho años, tengo mucha más capacidad para concebir personajes coherentes que a los veintiocho. La edad te proporciona una perspectiva que facilita mucho la labor de un narrador.

—*¿Qué etiqueta rechazarías antes aplicada a tu literatura: la de narcisismo o la de posmodernismo?*

—Rechazaría las dos. Posmodernidad es una palabra que es mejor no emplear, porque nunca ha significado nada. En cuanto al narcisismo, todo artista puede tener algo de ello, en mayor o menor grado, pero me parece que no es eso lo que mejor define mis novelas. En realidad, intento distanciarme mucho de mis personajes para que tengan vida propia, normalmente no pienso lo mismo que ellos y soy poco autobiográfico.

—*«Si existiera esa isla desierta de las fábulas a la que sólo podemos llevarnos un libro, yo llevaría la Biblia» («La voz del desierto»,* Babelia, *23.6.2001). De tus propios libros, ¿cuál te acompañaría?*

—*El secreto de los dioses.* Tengo la impresión de que hasta ahora es mi obra maestra. No es la más conocida, pero suele ocurrir.

—*Tu producción despliega una enorme variedad genérica, temática y estilística. ¿En qué terreno te sientes más satisfecho?*

—En el de la novela, seguido muy de cerca de la poesía.

—*Tus tres poemarios aparecieron en los ochenta:* Río amarillo *(1986),* Negro sol *(1987) y* Ah mira la gente solitaria *(1988). ¿Para cuándo el siguiente?*

—Tengo obra poética que no he querido publicar, no tengo prisa. Por otra parte, en casi todas mis novelas he ido integrando poemas.

—La era de la niebla *(1990) es un texto difícil de clasificar genéricamente y de ubicar en el conjunto de tu producción. Si cayera en tus manos una obra como ésta, y sabiendo que no es de Georges Bataille, ¿qué pensarías sobre su autoría?*

—Quizá la relacionaría con Kafka o Artaud. Es una novela curiosa, muy experimental, y es la de más culto. Narro una experiencia interior, es más biográfica de lo que parece: durante una época estuve perdido en la niebla y ésa fue una forma de explicarlo. La calificaría de novela breve con ciertas características de ensayo, en la medida en que es una reflexión sobre cómo está desapareciendo cierta escritura. Tiene que ver con la era digital y con una película de Truffaut, *Fahrenheit 451*. Por otra parte, es la novela más próxima a un poema que he escrito.

—Eres autor de un buen número de cuentos. ¿Qué diferencias aprecias entre la poética de este género y la de la novela?

—El cuento, aun siendo una obra narrativa, está mucho más próximo a la poesía que a la novela, por la brevedad y la intensidad. Un buen cuento tiene que ser muy intenso y muy breve para ser bueno (lo otro es un relato, y yo hago diferencias). Por otro lado, un cuento nunca deja de ser una novela corta. Lo que ocurre es que es una narración más tramposa, un artificio todavía más perfecto en el que se escamotean muchísimos elementos, lo que da al lector grandes posibilidades para añadir todo aquello que no está.

—¿Te has planteado la idea de reunir en un volumen los cuentos que has ido publicando en antologías, revistas y periódicos?

—Sí, por supuesto. Además, más de la mitad de ellos tienen una cierta conexión, al intervenir poderosamente la dialéctica sueño/vigilia.

—Un género que parece no interesarte tanto como otros es el dramático, al que sólo has dedicado una obra, Las siete ciudades de Cibola *(1999).*

—Sí me interesa, y mucho, actualmente estoy terminando una pieza. De hecho, *Bélver Yin* y *Opium* empezaron como obras dramáticas pero, al ver cómo fueron evolucionando, abandoné ese modelo y las convertí en novelas. Algo parecido me sucedió con *El último banquete*. Sin embargo, creo que el teatro está moribundo por culpa de la tiranía de los directores de escena. Si yo hubiera sido un escritor del siglo XVI o XVII, probablemente hubiera escrito teatro, porque en aquel momento era el género que mejor funcionaba. Hoy por hoy, el género rey en literatura es la novela, y no hay que olvidar que los géneros han de cumplir una función social. Con todo, en nuestra época el género que mejor funciona es el cine, y también he

trabajado para él. Lo que ocurre es que a la hora de escribir guiones o teatro tienes que instrumentalizar mucho tu estilo, y al final el director va a hacer lo que le dé la gana. Por lo tanto, los únicos géneros en los que te sientes verdaderamente libre son los privados: la poesía y la novela.

—*Vamos a centrarnos en éste último. ¿Han requerido las tuyas un tiempo de escritura similar o ha habido diferencias entre ellas?*

—Ha habido diferencias, pero eso no tiene mucho que ver con el resultado final. La que más me costó escribir fue *Débora Blenn* –mi novela más maldita, la más triste– y, aunque es una obra de culto, no ha sido ni de lejos la más exitosa, ni siquiera creo que sea la mejor. Ha habido otras novelas que han salido casi solas. El tiempo de elaboración es muy variado. No soy lento en la ejecución, pero sí en la concepción mental: normalmente una historia está circulando en mi cabeza varios años antes de llevarla al papel. Durante esa etapa de gestación no tomo notas; empiezan a aparecer escenas, los personajes se van elaborando, y nunca me pongo a redactar hasta que ya están bastante definidos. Cuanto más meditada está una novela, más fácil resulta escribirla.

—*La aparición de* Bélver Yin *(1981) causó un gran impacto en el panorama literario de los ochenta. Han pasado veinte años, dos décadas que han convertido el libro en un texto mítico. ¿Qué piensas hoy de tu ópera prima?*

—Creo que es una novela muy idealista, muy fría y muy cruel, pero esa crueldad tiene sentido moral, porque los protagonistas están más allá del dolor. Son dos criaturas que se aman profundamente y que, en cierto modo, son incapaces de amar a nadie más. Ahí está el secreto de la obra. Con el tiempo, ha ganado en seriedad: ahora resulta más terrible que entonces.

—*Tu segunda novela,* Opium, *apareció cinco años más tarde. ¿Qué aportaba de novedad respecto a* Bélver Yin, *más allá de la complementariedad entre las metáforas taoístas de este texto y los símbolos búdicos de aquél? ¿Padeciste ese miedo providencial entre los escritores a la publicación de la segunda obra?*

—Tenía un cierto miedo, pero sólo relativo. Si no viviéramos en un mundo tan marcado por las etiquetas, me gustaría publicar *Opium* y *Bélver Yin* juntas, y por ese orden, porque están concebidas para que giren la una

sobre la otra. De hecho, se trata de los mismos personajes, en las dos novelas hay claves para verlo así. Son complementarias y para mí tienen el mismo valor, como la cara y cruz de una moneda.

—En el 88 publicas Lady Pepa, *una novela que supone un cambio de orientación en tu narrativa: el exotismo de las obras anteriores se abandona en favor de una temática urbana ambientada en espacios y tiempos más cercanos. Entre el protagonista y su autor hay paralelismos evidentes. ¿Es ésta tu novela más autobiográfica?*

—En *Lady Pepa* tenía otros planteamientos: es una novela que se aproxima mucho a *Berlin Alexanderplatz*, obra de la que soy gran defensor. Quería dar una idea real de la ciudad moderna con todos los registros de lenguaje que funcionan en ella, y lo que hice fue construir una especie de «Polaroid urbana». Pretendía, de algún modo, ser una novela hiperrealista y una reflexión irónica evidente –que, sin embargo, muchos críticos no reconocieron–, en tanto que Nicanor Román está haciendo una novela testimonial sobre el Paralelo en la que los personajes históricos sólo le sirven como excusa. Por otra parte, quería divertirme y liberarme de ese lenguaje tan literario de mis dos primeras novelas. Nunca me ha interesado repetir una misma fórmula y, en ese sentido, *Lady Pepa* cumplió una función muy importante en mi trayectoria. No es la más autobiográfica de mis obras, porque me caricaturizo totalmente. Veo a Nicanor Román como un personaje independiente de mí, con el que puedo compartir algunos elementos que, en realidad, no dejan de ser anecdóticos. Lo pseudobiográfico es una trampa, muchas veces no es más que un truco para engañar al lector.

—«... toda narración está llena de añadidos intencionados e intencionadas supresiones. Hay que partir de ahí, y desde ahí seguir, a la velocidad del pensamiento, el hilo que se desliza bajo algunos verbos». Es una frase de Darío Dolfos, el protagonista de El efecto Doppler *(1990, p. 76), que me gustaría oírte comentar.*

—Darío se está refiriendo a las revelaciones de los demás, siempre llenas de supresiones interesadas. Este personaje, caracterizado por su capacidad para escuchar, es consciente de algo fundamental: cuando hablamos en primera persona y nos dirigimos al otro, no le estamos pidiendo que nos crea sino que nos interprete, que llene las omisiones de nuestro relato. A partir de ahí, se crea la verdadera comunicación dialéctica, que se desliza en dos estratos: el superficial y el profundo. En esa situación, estamos escu-

chando más los silencios entre las palabras que las palabras mismas. Esto es lo que debe hacer un buen lector frente a un texto literario.

—*El protagonista de* Amador o la narración de un hombre afortunado *(1996) se singulariza poderosamente entre el conjunto de tus figuras a partir de la asunción de una óptica de radical optimismo que se impone sobre el mundo que rodea al personaje. Teniendo en cuenta las características del resto de tu obra, me parece todo un reto. ¿Cómo lo abordaste?*

—Amador es mi personaje más simpático, sin la menor duda. No fue un reto: en ese momento yo me sentía así vitalmente, y tenía ganas de reírme de mí mismo y de los demás. Había estado con una novela durísima *–El secreto de los dioses*, mi preferida–, y me apetecía crear algo completamente diferente. Me preocupaba mucho el punto de vista, y en *Amador* lo elaboré a conciencia, para mantener desde él una relación irónica con el lector de la que éste pudiera disfrutar mucho. No fue fácil escribir esta obra. Había en ella algo de experimento literario, en la medida en que quería hacer una narración en la que las cosas aparecieran como en un bajorrelieve: una novela en la que, a través de la mentira, se viese todo el tiempo la verdad.

—El diablo en los ojos *(1998) plantea un interrogante ético encarnado en Leo Salgado, cazador furtivo de imágenes y adicto al vídeo: «Igual era imperdonable registrar la vida como él lo hacía, pero por otra parte era evidente que, con cámara o sin ella, estábamos filmando siempre. [...] De acuerdo que otros sólo filmaban con los ojos, pero ¿era verdaderamente sustancial el hecho de utilizar, además de los ojos, una cámara que registrara lo que esos ojos veían?» (Pp. 50-51). ¿Qué respuesta da a este interrogante Jesús Ferrero?*

—Creo que no es sustancial: estamos siempre filmando, construyendo una película cerebral. El hecho de que este personaje registre lo que ve con un vídeo no añade demasiado; lo que es más importante es la selección y la utilización posterior de las imágenes. Leo, en un momento determinado, comete una impiedad: interviene peligrosamente en la realidad al intentar convertir un hecho monstruoso en parte integrante de su película. Nunca llega a superar esa contradicción y, al final, convertido en víctima de su propia osadía, está buscando la muerte. Es un artista adolescente, tiene algo de poeta profundamente impío y algo de personaje extinto.

—*Tu última novela publicada,* Juanelo o el hombre nuevo *(2000), recrea el mito del hombre artificial, trasladando la ficción al Toledo del siglo XVI para plantear una original versión de un tema de gran actualidad sobre el que proyectas una visión muy pesimista.*

—No es pesimismo: la novela tiene un planteamiento trágico que fue surgiendo en el transcurso de su creación. En contra de lo que se ha dicho con demasiada frecuencia, lo que abordo no es el problema de la inteligencia artificial sino el de la conciencia. Juanelo es una conciencia artificial –algo mucho más vertiginoso–, tiene sentido moral de las cosas, eso es lo que lo hace interesante. Y lo que hace paradójica la novela –la literatura, al fin y al cabo, está ahí para crear paradojas y para hacer preguntas– es que la suya es una conciencia más pura que la de los que le rodean. Al final, la obra se convierte en una fábula de la diferencia.

—*Tu última obra,* El bosque infinito *(2001), ha sido concebida exclusivamente para Internet, medio a través del que la has ido difundiendo por entregas. Cuéntanos algo de esta nueva experiencia, una recreación cibernética del tema del viaje, que tanto te ha interesado a lo largo de tu carrera.*

—Es un viaje en relación con el mismo ordenador, para que el lector pueda integrarse más en la narración. Fue una creación muy feliz y relativamente rápida, porque cuando me propusieron escribir un relato para Internet ya lo tenía bastante pensado. La novela que me estoy planteando ahora es también digital. Pienso que este soporte tiene un gran futuro y permitirá crear una literatura diferente, más próxima a la poesía que a la narración.

—*Otro tema importante en tu narrativa es el amor, actualizado en versiones distintas pero siempre con un fuerte componente de destrucción, de transgresión, de peligro. ¿Qué hay en ello de cosmovisión personal y qué de apuesta literaria?*

—Me interesa indagar literariamente por ese camino porque ahí está uno de los secretos de la naturaleza humana, pero no hay ninguna pretensión ni de ser transgresor ni de dejar de serlo. Habría que comenzar por definir el término transgresión: toda esa retórica que vino del surrealismo y de un freudianismo concebido en términos delirantes y superficiales no tiene ningún sentido. El universo amoroso es un espacio privilegiado para acercarse al ser humano, pero al mismo tiempo es enormemente conflictivo, por muchas razones. Siempre va a ser un territorio arriesgado –más allá

o más acá de las presuntas transgresiones–, por eso está lleno de reglas, entre ellas las de la sexualidad. Muchísimas veces la transgresión no deja de ser algo absolutamente codificado: pacotilla cultural, mejor o peor llevada, puro teatro de la intimidad.

—*¿De dónde surge tu interés por el tema de la locura?*

—Me interesan los límites de la conciencia. Sabemos que hacia abajo hay un límite –el inconsciente–, pero ¿es el único? ¿Qué es la conciencia? ¿Cuál es su verdadero territorio? ¿Por qué nos volvemos locos? ¿Qué es exactamente la locura? En mis novelas aparecen diversos acercamientos a esta temática porque son preguntas que me planteo y que todavía no tienen respuesta.

—*Tus personajes masculinos componen, en buena medida, una galería de perdedores de evidente pedigrí libresco. ¿Por qué resulta el fracaso más literario que el éxito?*

—Yo no veo la vida en esos términos. Borges decía que detrás de todo gran triunfo se oculta un profundo fracaso, y viceversa. Quizá el fracaso resulte más verdadero por el simple hecho de que la vida desemboca en la muerte. Por otro lado, puede haber más verdad en él porque el mundo de los triunfadores es injusto, repugnante y está lleno de trampas. La visión de la realidad de un triunfador es muchísimo menos interesante que la que puede tener, no ya un fracasado, sino una persona con un cierto sentido de lo que supone el hecho de estar vivo. En ésta última percibimos mucha más verdad. Mis personajes masculinos componen una galería de perdedores sólo hasta cierto punto: no creo que Amador lo sea, ni tampoco Darío Dolfos.

—*Si alguien te dijera que tus figuras femeninas tienen menos fuerza que las masculinas, ¿qué le responderías?*

—Que no es así. Hay un cierto equilibrio, pero creo que si colocara todos mis personajes en una balanza, probablemente pesarían más los femeninos.

—*¿Qué personaje te resulta más querido, y por qué?*

—Amador, porque es un gran destilador de la experiencia: de todas sabe sacar lo mejor. Al final, es un hombre profundamente feliz, con su quiosco

y su novia. Eso lo hace para mí muy entrañable, incluso me gustaría parecerme a él. También me resulta muy querida Rosaura, la de *El efecto Doppler*. Creo que es mi mejor personaje femenino.

—¿Qué persona narrativa te resulta más cómoda de manejar?

—Las utilizo en función del planteamiento que me interese dar a la historia. Es muy diferente crear un personaje desde la tercera persona o desde la primera; cuando construyes una novela en primera, el narrador ya es un personaje, incluso el personaje principal. Esto es lo que ocurre con Amador o con Darío Dolfos, que son figuras construidas, fundamentalmente, sobre su punto de vista, sobre su manera de ver la realidad. Para lo que me interesaba plantear en *El diablo en los ojos*, por el contrario, me parecía que tenía que utilizar la tercera persona.

—El marco ambiental de tu narrativa es muy cosmopolita. ¿En qué espacios te has sentido más cómodo?

—Me he sentido igual de cómodo en todos los espacios. De los griegos aprendí que el espacio ha de ser absolutamente funcional, escueto, nunca con pretensiones de definición de un territorio. No abuso de la descripción, creo además que la narrativa moderna no la necesita tanto porque hoy contamos con muchas referencias de los espacios que la ambientan, a no ser que sean totalmente creados. La dimensión espacial no es lo más difícil de crear en una novela; lo más importante, lo que más cuesta, son los personajes. Las descripciones tienen importancia porque los sitúan, pero para mí son un elemento secundario en la narración. El correlato objetivo, todo el ambiente que los rodea, lo suelo diseñar al final. Normalmente, mi primera versión es una versión dialogada, casi sin acotaciones.

—¿Por qué, a la hora de titular tus libros, sueles optar por un criterio tan clásico como el de elegir los nombres de los protagonistas?

—Porque me encanta. Es un vicio que cogí de Platón. Yo creo que el personaje es la novela; por ello, el título que más me suele gustar es, sin más, su propio nombre. Bien es cierto que tiene que tener algo profundamente significativo, con muchas connotaciones internas, como ocurre en el caso de Débora Blenn o de Juanelo. Lo que más feliz me haría al final de mis días sería dejar una galería de personajes convincentes.

—¿Corriges mucho tus escritos?

—Muchísimo. Afortunadamente, el ordenador favorece este trabajo, antes era espantoso. Creo que toda corrección es poca, aunque tampoco hay que pasarse, porque si no sería un proceso infinito.

—¿Tienes muy ritualizado el acto de escritura?

—No, aunque cada vez necesito más esa zona de silencio de que te hablaba antes. Hasta ahora he sido capaz de escribir en cualquier sitio y con lo que tuviera a mano. No tengo fetiches ni manías de ese tipo.

—Tu nombre aparece con frecuencia como colaborador en diversos periódicos y revistas. ¿Qué aporta de específico la mirada de un escritor al género periodístico?

—Un novelista puede hacer buenos reportajes –mejores incluso que los de un reportero profesional– porque, en el fondo, como dice nuestro amigo Juan José Millás, hacer un reportaje no deja de ser hacer una narración. La mirada del novelista puede aportar agudeza y elementos literarios, a veces secundarios, pero nada desdeñables. Sin embargo, pienso que el ejercicio continuo del periodismo –el columnismo, en concreto– es muy peligroso para un escritor, porque le roba energías que debiera utilizar para sus novelas. Yo, de hecho, procuro no abusar.

—¿Qué es lo que más aprecias como lector?

—La profundidad, aunque sea abismal. No me importa enfrentarme a novelas extremadamente duras si me plantean el misterio de la vida, si me iluminan lo real, en un sentido amplio y aristotélico, sabiendo que este concepto incluye también lo oscuro, lo inconsciente y lo inesperado. Desprecio totalmente la llamada literatura de entretenimiento.

—¿Cómo concibes a tu lector modelo?

—Debe ser alguien que busque lo mismo que busco yo, como lector y cuando escribo: hondura, calado, iluminación de la experiencia. Mi lector ideal es el que se plantea la lectura como una dialéctica activa y permamente con el texto. Pido lectores valientes y dispuestos a intervenir en lo que están leyendo.

—¿Han cambiado tus influencias literarias desde que comenzaste a escribir hasta ahora? ¿Qué autores consideras más afines a tu universo creador?

—Más que cambiar, se han ido enriqueciendo y completando porque he ido conociendo nuevos autores. En la época en que escribí *Bélver Yin*, no había leído prácticamente a Döblin, a Vollmann o a escritores mucho más modernos, y conocía poco a los filósofos alemanes, que después me aportarían muchas cosas. En cuanto a afinidades, me gusta mucho el acercamiento a la experiencia de Conrad, de Fitzgerald o de Capote. Para mí ha tenido mucha importancia la zona de descripción de la poesía china, es algo que he utilizado mucho en mis novelas. Un autor que me ha interesado enormemente –aunque haya elementos ideológicos aberrantes en su obra–, es Mishima. Probablemente, el novelista que más cosas me ha enseñado es Alfred Döblin. El último escritor norteamericano que me ha interesado mucho ha sido Carver, sobre todo cuando vislumbré que todos sus relatos encubrían una trampa mortal de naturaleza absolutamente irónica. Es Chejov, en moderno. Disfruto de la escritura de línea clara, pero también me pueden gustar mucho las novelas polifónicas –*Berlin Alexanderplatz*, *Ulises*– o las novelas filosóficas, como *La muerte en Venecia*. Mis gustos literarios son enormemente variados, me interesa todo tipo de narraciones, siempre que consigan ir más allá de sí mismas. A una novela hay que pedirle algo más que una historia, y ese plus no suele estar en las palabras sino entre ellas, es una especie de silencio que se desliza en el texto. Cuando lo percibo, me da igual el registro literario en el que esté escrita la obra; puedo perdonarle, incluso, sus imperfecciones.

—*Como creador polifacético que eres, también has escrito para el cine, habiendo colaborado con Almodóvar en el guión de* Matador. *Háblanos de este trabajo cinematográfico.*

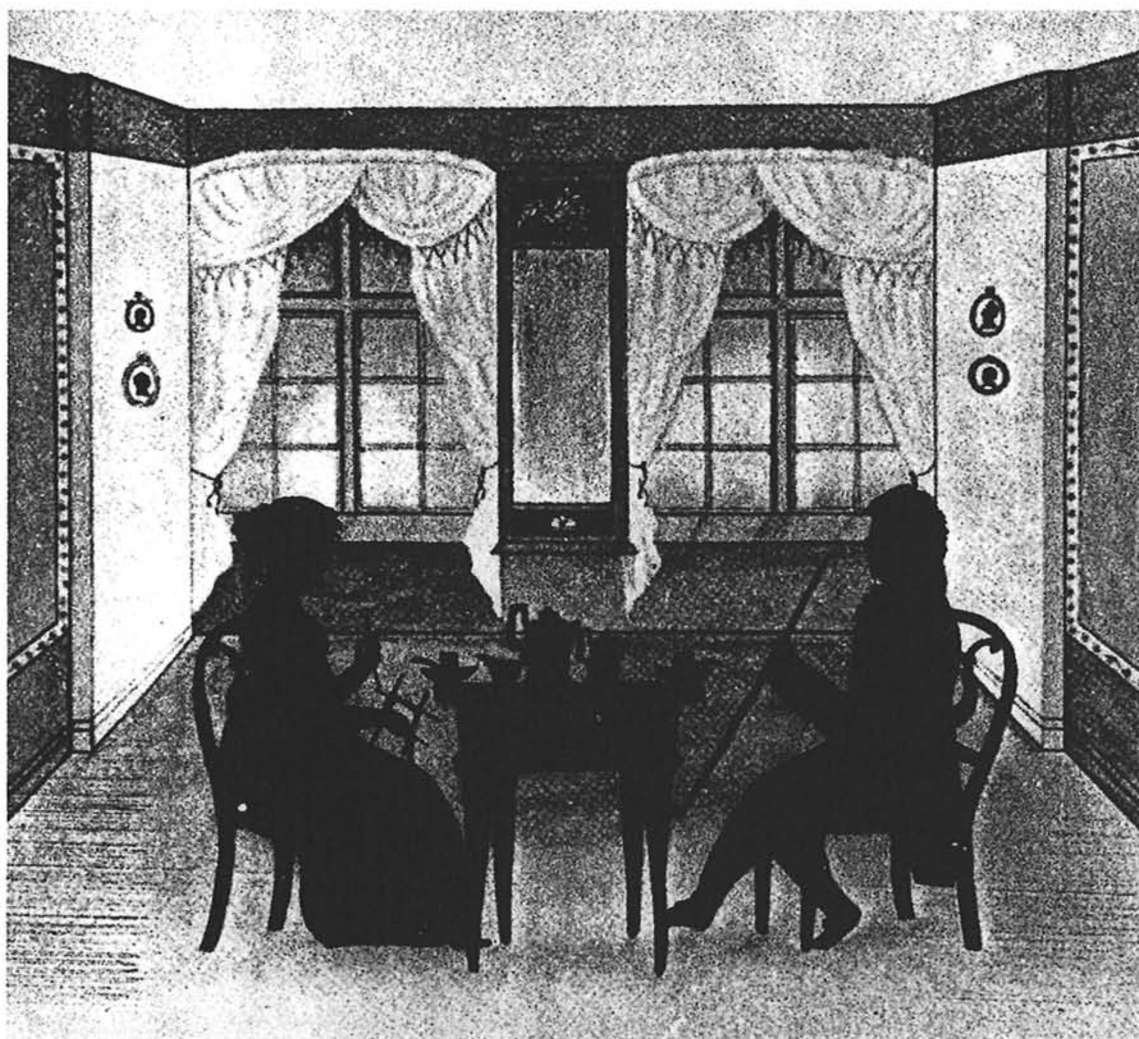
—Fue una experiencia alegre, positiva. El trabajo fue fácil y lo hicimos a gusto. Almodóvar trajo una breve historia como de necrófilos que a mí no me convenció nada, se la cambié bastante respecto a su planteamiento inicial e hicimos una primera versión del guión, a la que siguieron otras, más extensas. Al rodaje asistí muy poco. El resultado final me desconcertó, aunque también es cierto que he aprendido a ver esa película con el tiempo. Indudablemente, es una obra de Almodóvar –por más que respetara mis diálogos–, y ahora resulta bastante rara, casi parece una película de los años treinta. En el extranjero gusta más que en España. Como experiencia cinematográfica ha sido la más positiva. He estado a punto de trabajar con otros directores, pero no me entendía con ellos.

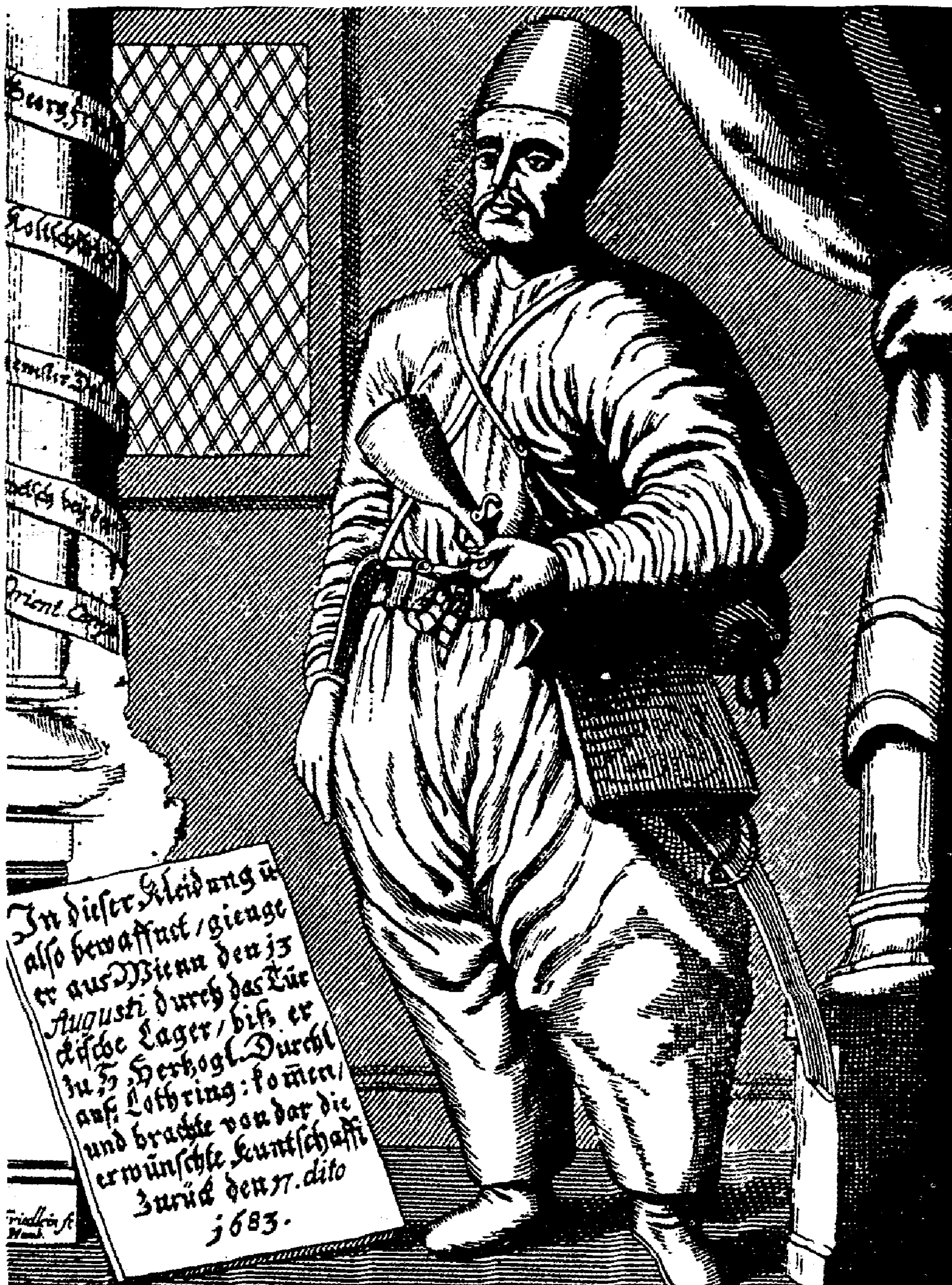
—*¿Has pensado en llevar alguna obra tuya al cine?*

—Lo han pensado. Más de una vez han estado a punto de dejarme una cámara, pero luego se han arrepentido. Tal vez me hayan hecho un favor.

—*¿En qué proyectos estás trabajando actualmente?*

—Siempre trabajo en varios proyectos de forma simultánea. Estoy ultimando una obra de teatro y escribiendo una novela para niños. He acabado una para adultos y de momento no me planteo otra, la tengo muy reciente. Confieso que no me gusta hablar de los proyectos, soy muy supersticioso. Me parece que, cuando estás escribiendo algo, has de guardarlo en tu interior, protegerlo con tu propio calor. Es algo íntimo.




In dieser Kleidung u.
also bewaffnet / gienge
er aus Wienn den 13
Augusti durch das Tür
kische Lager / biß er
zu I. Hertzogl. Durchl.
auß Lothring: komen /
und brachte von dar die
erwünschte Kuntschafft
zurück den 17. dito
1683.
Orient.

Theodor W. Adorno cumple cien años

Mateu Cabot

1

Aunque de origen dudoso, nuestra fascinación por las cifras redondas, aquellas acabadas en uno, dos e incluso tres ceros, nos ofrece cuando menos la oportunidad de poder recapitular, sin necesidad de ofrecer demasiadas explicaciones, sobre la herencia, la presencia o el recuerdo de algún hecho o persona del pasado.

Sea como fuere, el sentido de una efemérides como la que nos ocupa aquí es el que justifica recordar (repensar) aquello que nos ha aportado un pensador. No tanto en aquello que hizo o dejo de hacer, sino en aquello de lo que pensó que aún hoy pueda tener relevancia para todos.

Esto es lo que pretendemos realizar con Theodor Wiesengrund Adorno con la excusa del centenario de su nacimiento. Una lectura de lo único que tenemos, sus textos, pero una lectura consciente del lugar desde el que leemos, que nunca es una lectura atemporal, e inevitablemente también una lectura interesada, pues como Baudelaire nos enseñó de la crítica, la forma superior de lectura, «la crítica debe ser parcial, apasionada y política, pues sólo obedeciendo a las tendencias más propias es posible abrir los horizontes más amplios».

2

De la filosofía de Adorno, en su acepción más teorética, destacaría una de sus ideas centrales; en *Dialéctica de la Ilustración* (1944), escrita conjuntamente con Max Horkheimer pero con capítulos atribuibles individualmente, concibe la razón humana con un dúplice carácter: uno es aquel que, a partir de la Ilustración del siglo XVIII, nos aseguraba que la Razón iluminará finalmente toda la Tierra, despejándola así de supersticiones, mitos y fantasmagorías de todo tipo. Este ha sido el carácter atribuido a la razón hegemónicamente en la cultura moderna. Este axioma ilustrado se sustenta en la creencia de que la Razón es todopoderosa; si algo se le resiste decimos que aún no lo hemos solucionado, lo cual implica presuponer que lo

haremos con el tiempo. Creencia a la que subyace otra bien moderna, la de que el hombre es el centro del universo y, como amo y señor de todo lo creado, a él le toca conocerlo todo para así poder controlarlo.

Pero junto a este carácter, en la misma Razón se encuentra ínsitamente unido otro: el de ser instrumento de dominio, pues, como afirma Adorno, la razón es, ante todo, el más eficaz instrumento adaptativo que posee el género humano frente a los peligros de la naturaleza exterior, además de un instrumento de regulación –en vistas a la autoconservación– de la propia naturaleza instintiva y, en definitiva, un instrumento conceptual que permite producir los medios más eficientes sin marcar él mismo las finalidades para las cuales ese instrumento es el medio.

De este modo la Razón puede ser fría, abstracta, alejada de cualquier decisión substancial sobre lo que sea moralmente bueno o malo, pues a su carácter fundamental pertenece el cálculo de los mejores medios, y no tan sólo el de los mejores fines. La última no es la degeneración histórica de la primera, sino parte consubstancial de la misma y única Razón. Para ello Adorno recurre a mostrar cómo en la prehistoria de la subjetividad, concretamente en el relato homérico de las peripecias de Ulises, éste consigue mantener su individualidad al precio de someter, mediante el cálculo y la astucia racional, tanto la naturaleza externa como su propia naturaleza: su sensoriedad y sus impulsos naturales.

Si en la idea de la Ilustración subyace la sempiterna creencia en el carácter soberano del hombre sobre todo lo creado, la teorización adorniana nos devuelve a una visión más humilde, y mucho más actual, de las capacidades y potencialidades humanas. La pretendida soberanía del ser humano se manifiesta tanto en la capacidad de conocimiento, manipulación y control de todas las cosas, como también en la potencia de la subjetividad para obligar al mundo a manifestarse en las categorías que impone la propia subjetividad. Esto es: la exaltación de la subjetividad, el hipostasiar en grandes términos, como Verdad o Bien, lo que sólo es voluntad de poder. Nietzsche ya estuvo aquí, y Adorno es consciente y aprende de ello.

Así, y como su consecuencia, frente a la ideología del progreso indefinido, encumbrado en el positivismo del XIX, Adorno mantiene una doble tesis: la creencia mítica termina en su ilustración, pero ésta no es, como defiende la ideología del progreso, un camino imparable y de sentido único, sino que afirma que la Ilustración recae en el mito. Esto significa que la posibilidad de vuelta, en cualquier momento de desarrollo histórico, a la barbarie, esto es, a la estructura mítica, es posible, pues la razón es la que debe, en su vertiente de instrumento emancipador del contexto natural de violencia, llevarnos y mantenernos en la civilización. Hechos históricos,

recientes y no tanto, en los que resuena esta consideración adorniana son tan numerosos que sería insultante tener que recordarlos.

3

Sabido es que el nervio central del pensamiento adorniano se encuentra explayado en su teoría estética. En ella defenderá el arte en cuanto artefacto y enigma. Se sitúa con ello en la línea que concibe el arte como más que un objeto material, siendo también un objeto material. El más se debe, como ya recordara Hegel, a que en la construcción de la obra se objetiva el espíritu humano. Pero no como un simple ejemplo de una idea o concepto, sino como construcción enigmática en la que descansa un contenido de verdad.

Con ello se contrapone a las consideraciones meramente formalistas del arte, o lo que es igual, a la idea de que el arte es simplemente un mero ornamento (objeto bello según los cánones dominantes del momento), de la vida y, por tanto, superfluo para la vida misma. El arte tiene un contenido de verdad, aunque este contenido no aparezca nunca de forma inmediata y disponible como si de un objeto más se tratara, dispuesto para su uso y abuso.

Pero si el arte es, en la justa acepción de este término, y como dijo Stendhal y repite Adorno, *une promesse de bonheur*, existe una diferencia sustancial entre él, como arte conseguido (para no llamarlo «auténtico» o «verdadero») y la industria cultural, la desenfrenada producción y reproducción de imágenes que son planificadas solamente para un inmediato y fácil consumo, y que constituye uno de los signos de nuestro tiempo. Descontando ciertas tendencias elitistas, o demasiado clasicistas de Adorno, difícilmente defendibles, sería la diferencia entre arte, heredero de la tradición milenaria de Europa, y espectáculo, cuyo nervio no es la presentación de imágenes significativas sino la repetición incesante y machacona de las imágenes ya asimiladas, digeridas y no dirigidas a provocar/producir nuevas ideas o sensaciones, sino de repetir aquellas que son cotidianamente producidas por otros medios en el contexto de la vida rutinaria y tendente a la uniformización que pretende el dominio social.

4

En la base del pensamiento adorniano se encuentran algunas concepciones que, cuando menos, podríamos calificar de «ontológicas» y que

apareciendo en sus primeras obras se mantendrán a lo largo de toda su obra como ideas guía. Una de ellas es expresada en el juvenil ensayo titulado «Actualidad de la filosofía» (1931) cuando sentencia que «quien quiera dedicarse hoy a la tarea de la filosofía debe renunciar desde el principio a captar con la razón la totalidad de lo real».

Con ello apunta a que el hombre, fundamentalmente su intelecto, no es uno con todo lo real que le rodea y en que está inmerso. El individuo, entendido desde siempre como sujeto, es una parte mínima de lo real, no se identifica lisa y llanamente con lo real. Si domina la naturaleza no es por una supuesta superioridad moral o, en general, espiritual del hombre sobre el resto de la creación sino por el ejercicio de la violencia, de la astucia de la razón. La cosa, pese al subjetivismo extremado de la Ilustración, se mantiene diferente ante el sujeto, es radicalmente diferente de la subjetividad, y pese a que nos la apropiemos en el conocimiento o en el consumo siempre queda un resto inapresable.

Es este un principio que podríamos llamar materialista. Le servirá como límite a su seguimiento de Hegel, con una oportuna vuelta a Kant, esto es, la traducción como aspecto nouménico de aquello de la realidad, de la materialidad, que nunca podrá asimilarse el sujeto. Es lo totalmente otro que nunca, nunca, puede ser dominado, lo cual implica ya de partida devolver a los objetos y a la naturaleza una cierta dignidad en cuanto no son apéndices de nuestros deseos subjetivos, sino realidades que con una substancia no necesariamente equivalente a la nuestra, siempre mantendrán *per se* una resistencia a ser aniquilados, esto es, a ser productos de consumo.

5

Una última razón para justificar la presencia de Adorno sería de índole más personal: el *pathos* adorniano. Sus escritos destilan, cuando buscamos en la escritura no sólo el significado de las palabras sino también al humano que las ha escrito, triste melancolía, extrema sensibilidad ante el dolor y el mal, y una inmensa fragilidad personal, refrendada por multitud de anécdotas (también aquellas que relatan su presencia en el Frankfurt agitado de 1968), que nos lo muestran casi como un inadaptado al serio y grave juego del mundo adulto.

No es este el signo de una debilidad personal, que de tal modo sería fácilmente desechable por la necesaria personalidad fuerte (=dominadora) que es el canon del individuo moderno, sino la consecuencia del sutil trabajo teórico de rastreo de signos de violencia y sufrimiento en la vida social

actual. Violencia, no directamente física de necesidad, como voluntad de dominio, como modo de tratar con las personas y con las cosas; sufrimiento como rastro de que el trabajo de ilustración y humanización no está concluido y que el pensamiento dominador no puede ser nunca la última palabra, pues el sufrimiento es el indicio de la herida que ha debido abrirse (la rotura de aquello que está en sí y de forma natural unido) y que aunque se cierre permanece la cicatriz, que muestra a las claras la verdadera faz, violencia, que se oculta detrás de la máscara de la racionalidad, de aquel pensamiento dominador.

6

El 11 de septiembre de 2003 Theodor W. Adorno cumplirá cien años. Murió el 6 de agosto de 1969, durante las vacaciones estivales en Suiza. Atrás quedaban los turbulentos cursos académicos coincidentes con el movimiento estudiantil del 68. Pero también un puñado de obras que sobrevivieron al momento y que hoy aún están presentes: *Dialéctica de la Ilustración* (1944), *Minima Moralia* (1951), *Dialéctica negativa* (1967. La última, *but not least,* a la que aún faltaba la revisión final, que sólo pudieron intentar concluir sus herederos: *Teoría estética* (1970). Por eso decimos que no solamente murió, esto es, no puede decirse solamente que murió, pues su voz sigue presente porque sigue siendo apta para leer el presente.

Su programa es claro, tal como lo formula en el último fragmento, datado en 1946, de *Minima Moralia*: «Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas sin arbitrariedad ni violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento».

Liber canonis primus quē princeps aboali abinsceni de medicina edidit: translat⁹ a magistro Gerardo cremonensi in toleto ab arabico in latinum. Verba aboali abinsceni.



In primis deo gratias agam⁹ sicut sui ordinis celsitudo ꝛ bn̄ficii ipsius multitudo meretur: cuius misericordie super omnes ꝑphetas existūt: Et post dicam ꝙ qdā ḋ melioribꝰ amicis quos habere videor cui in omnibus pro quibus me deprecatus fuerit satisfacere debeo: de re quā possum me rogauit vt ei librꝫ de medicina faciam: eius r̄gulas vniuersales ꝛ particulares talr̄ ꝯprehendentes: ut explanatio cum breuitate in eo ꝯiungatur: ꝛ sm̄ plurimum afferam q̄tū est afferendū de declaratione in verbis paucis: qḋ equidē concessi. Et mihi placuit vt in primis loquerer de rebus cōibꝰ ꝛ vniuersalibus vtriusqꝫ partis medicine theorice vꝫ et practice. Postea vero loquar de vsibus iudiciorū

Por qué seguimos siendo orwellianos: 1984 y el totalitarismo

Antonio Domínguez Leiva

Pocas novelas han resultado tan emblemáticas del pasado siglo como la utopía negativa de Orwell *1984*. Generadora del calificativo «orwelliano», testamento y compendio de toda una vida en la encrucijada entre estética y política, la obra fue redactada poco antes de la muerte del autor, en 1948. De hecho la inversión de la fecha en el título es ya, más allá del ludismo, una clave interpretativa de la obra, extrapolación de un presente distorsionado. Desde un principio *1984* definió el panorama cultural de la postguerra, siendo una de las novelas más influyentes de la crisis de la modernidad.

Defraudado por su experiencia en la guerra civil española, contienda en la que participó militando en el P.O.U.M, organización trotskista ferozmente eliminada por los estalinistas, Orwell se convenció de la «necesidad de la destrucción del mito soviético para salvaguardar el movimiento socialista» (Steinhoff, 1976: 19). *1984* surge de dicha convicción, frente a la inercia interesada de los intelectuales orgánicos del Partido laborista que nunca aceptaron el testimonio español de Orwell, llegando hasta negar la realidad de la represión estalinista por él sufrida. «La historia se paró en 1936», escribe Orwell a Koestler, «la posibilidad de descubrir la verdad objetiva desapareció (...) la mentira se habrá convertido en verdad» (Steinhoff, 1976: 176).

Contra el descrédito manipulativo de la verdad objetiva Orwell apela curiosamente a la ficción y en concreto a la rama más «ficticia» de ésta, la literatura de anticipación. Inspirándose en la fértil tradición distópica de la literatura anglosajona desde Swift hasta Wells, London y Huxley, Orwell decide concentrar diez años de análisis y compromiso político en una *opus magnum* que permita dar forma a una cantidad impresionante de testimonios ignorados tanto por la prensa de izquierdas como por el *establishment* británico.

Basándose en su experiencia barcelonesa así como en sus vivencias londinenses bajo los bombardeos nazis, retomando los reportajes de Koestler, Souvarine, Dukes, Erika Mann o Beausabre entre otros y reflexio-

nando a partir de teóricos como Hilaire Belloc o sobre todo James Burnham, Orwell construye los cimientos de una sociedad ficticia totalmente estremecedora. Se trata de un condensado alquímico de todo el horror político de la época.

De hecho las primeras críticas de la obra, ya fueran favorables o desfavorables, no vieron en ella –salvo excepciones como Golo Mann o Koestler– más que un reflejo novelado del totalitarismo estaliniano. Todo apuntaba a ello, desde el culto al Gran Hermano –léase el Hombre de Hierro, también autoproclamado Genio Universal– y el minuto de odio al «Enemigo del pueblo» –léase Trotsky– hasta los procesos de Moscú y el «archipiélago gulag». Coincidiendo con el inicio de la guerra fría, la novela de Orwell se transformó así en «superarma ideológica de la guerra fría», coincidiendo con lo que Traverso denomina la «edad de oro de la teoría totalitarista»: «Es en esta época cuando el totalitarismo, al que se consagran numerosos coloquios universitarios, conoce su más célebre transfiguración literaria gracias a *1984*, a la vez fuente de numerosas y a veces violentas críticas y arquetipo duradero de las representaciones de la dominación totalitaria en el imaginario occidental» (Traverso, 2001: 51).

La teoría del totalitarismo, surgida del estudio comparado de las dictaduras comunistas y fascistas efectuado por el politólogo Kohn (1935), recobra actualidad en el contexto de la guerra fría, siendo utilizada por el bloque capitalista en su lucha contra el comunismo y transformándose entonces en verdadera ideología del liberalismo estadounidense. Dicha ideología utilizará *1984* como medio retórico-alegórico de diabolización del adversario comunista. La novela recibe entonces, tras el rechazo de los editores de izquierdas temerosos de oponerse al aparato comunista, una difusión espectacular en todos los aparatos ideológicos de Estado desde los colegios hasta las organizaciones «para la libertad de la cultura» subvencionadas por la C.I.A en distintos países del planeta, vendiendo 11 millones de ejemplares en 23 idiomas. Ironía del destino, el testamento crítico de un socialista libertario se convirtió así en instrumento de manipulación de masas. Sin duda Orwell se removió en su tumba, pese a estar acostumbrado en vida a ese tipo de distorsión propagandística.

En los años 60 la nueva izquierda contestataria se aleja de la ideología simplista del «totalitarismo», distanciándose tanto de la ortodoxia soviética como de los valores alienantes del supuesto «mundo libre». La crítica de la «tolerancia represiva» (Marcuse) y del control tecnocrático en las sociedades capitalistas dan un giro interpretativo a la obra de Orwell: surge una lectura contestataria de la obra, entendida como reflexión metafórica sobre la alienación de las sociedades tecnocráticas, aplicable por lo tanto al auto-

proclamado «mundo libre», tal y como evidencia el postfacio de Fromm a la edición Signet: «Sería terriblemente desafortunado que el lector interpretara *1984* como una descripción más de la barbarie estalinista y no viera que también significa la nuestra» (267[1]).

Respecto al otro bloque del mundo bipolar, la recepción de Orwell es también significativa: en la cultura de los *samidzatz, 1984* circula de modo anónimo y es leído como una sátira transparente del *homo sovieticus*, hasta el punto que Ceslawz Milosz se asombra en *El pensamiento cautivo* de que «un escritor que nunca vivió en Rusia pudiera tener una percepción tan acertada de su vida cotidiana» (Steinhoff, 1976: 286). Zinoniev y Havel le rinden homenaje mientras que Simecka escribe *Mi camarada Winston Smith* en 1979.

En paralelo, y ante la complicación del panorama político internacional surge una tercera lectura que critica el reduccionismo caricaturesco de la obra para denunciar su ineficacia política –así, según Isaac Deutscher, *1984* «no ayuda a la comprensión del verdadero fenómeno totalitario»–, prefiriéndole por ejemplo el análisis desencantado de las perversiones del hedonismo que se halla en el otro clásico distópico *Brave New World* de Aldous Huxley, más adaptado a la alienación de la sociedad de consumo que invade poco a poco la aldea global.

Tras la caída del muro, el orden neoliberal de la globalización ya sólo necesita la teoría del totalitarismo como referencia a un pasado denigrado, sacralizando la democracia como valor absoluto y creando un nuevo tipo de «novlengua», así como una reescritura de la Historia que silencia las atrocidades cometidas por el «mundo libre». Mullidos en el confortable «fin de la Historia» una lectura *light* vería en *1984* una novela más sobre los horrores –indeterminados y pasados– del siglo XX, si no fuera por los atentados del 11 de septiembre y la reorwellización de la aldea global. En efecto, asistimos ahora mismo, a través de inquietantes derivas fascistoides de Bush Jr. y sus restricciones de las libertades básicas en aras a la amenaza fantasma del orwelliano Eje del Mal, a una manipulación inquietante del lenguaje y de la Historia que nos sumerge nuevamente y mal que nos pese bajo la sombra del Gran Hermano.

Pero no se trata aquí de encontrar paralelismos orwellianos a la Cruzada de Goerge Bush Jr. contra los derechos civiles de los americanos y contra el *consensus juris* internacional, algo que la crítica periodística ya ha señalado aprovechando el centenario del nacimiento del autor. Trataremos

[1] *Las referencias numéricas sin especificar remiten a Orwell,* 1984, *Nueva York, Signet, 1961.*

más bien, tras medio siglo de lecturas partidistas, de enfocar la obra en su originalidad como verdadera-falsa –en el sentido en que Louis Aragon definía la novela como el «mentir verídico»– teoría del totalitarismo, tan o más influyente que los análisis de Hannah Arendt o Von Hayek al respecto.

De hecho es precisamente la potencia novelística de Orwell lo que ha permitido que *1984*, contrariamente a los ensayos de Burnham en los que se inspiró, haya trascendido su propia época y expresado, por encima de los avatares históricos que presidieron a su redacción, una lógica del horror que nos sigue perturbando hoy en día.

Como en toda distopía –o utopía inversa–, el narrador desvela paulatinamente los entresijos del mundo de ficción narrado. La estructura iniciática de la novela se articula en torno a la búsqueda existencial de su protagonista, Winston Smith, constituyendo un *Bildungsroman* apocalíptico, un descenso al infierno de la sociedad oceana.

Retomando el régimen hermenéutico de la ciencia-ficción, el lector trata de encajar en un modelo inteligible los indicios y *novums* extraños que se acumulan desde la sorprendente frase inicial: «Era un brillante día frío de abril, y los relojes tocaban las trece» (5). Se suceden así las referencias al omnipresente Ingsoc (término de «novlengua» para designar al socialismo inglés) y a los amenazadores ministerios, referencia al colosalismo moscovita de Stalin y al «doblepensamiento», siendo la Verdad, la Paz, el Amor y la Abundancia tergiversaciones de la Propaganda, la Guerra, la Represión y el Racionamiento.

El pacto de lectura presupone así un juego permanente entre el reconocimiento de elementos pertenecientes al mundo de referencia del lector –la geografía londinense, por ejemplo– y el extrañamiento de dichos elementos –Londres pasa a ser capital del Airstrip One, la tercera región más poblada de Oceania. Este juego implica totalmente al lector en la construcción interpretativa del mundo de ficción, a la vez que le obliga a observar bajo un ángulo nuevo su propio marco de referencia, superando en eficacia cualquier tratado teórico sobre el totalitarismo. En paralelo, el juego de la ficción quintaesencia la experiencia totalitaria, abstrayéndola hasta conseguir un «tipo ideal» weberiano que permite al lector una aproximación casi fenomenológica, tanto del sistema como de su víctima.

Siguiendo la estructura de distopías como *Nosotros* de Zamiatin, con la que comparte muchos aspectos ya estudiados por Deutscher (Traverso, 548-563), el protagonista y el lector llegan, tras una ardua búsqueda, a un momento de elucidación del extraño mundo de ficción. Significativamente es a través de un libro cómo Winston –y con él el lector– descubre la lógica perversa del sistema, llevando el juego de la intertextualidad hasta

incluir en la obra cincuenta páginas del supuesto tratado de E. Goldstein *Teoría y práctica del colectivismo oligárquico*. La ficción parece eclipsarse entonces frente al ensayo o la novela de tesis: el análisis del supuesto Goldstein es un verdadero tratado teórico sobre el totalitarismo, cuyos ecos trotskistas han sido resaltados por la crítica –de hecho, el personaje de Goldstein ocupa en la mitología política oceana el lugar atribuido al casi homónimo L. Bernstein en el sistema estalinista, «enemigo del pueblo» por excelencia.

Más que las teorías trotskistas de la «revolución confiscada», del «colectivismo burocrático» y del «fascismo rojo», son los análisis de Burnham los que se hallan aquí transcritos en una relectura crítica ya anunciada por varios artículos de Orwell relativos al autor de *The Managerial Revolution* y *The Machiavellians*. Analizando la crisis del capitalismo así como la del socialismo –al emerger un sistema de clases en la Unión Soviética de los *aparatchiks*– Burnham diagnostica la emergencia de una sociedad del *management*, ya sea tecnocrática, fascista o soviética. Los *managers* de Burnham constituyen una nueva élite, casi una casta sacerdotal, que busca «la organización de la producción en el modo más racional posible» a la vez que desea incrementar el control y por extensión el poder, «recibiendo tratamiento preferencial en términos de estatus en la estructura político-económica» (in Steinhoff, 1976: 45). Dicha sociedad puede incluso, por razones ideológicas, denominarse socialista, «con el fin de manipular las emociones de las masas (...) escondiendo un nuevo tipo de explotación clasista» (id).

La idea profética de los tres «superestados» anuncia ya la geoestrategia de la guerra fría y el «equilibrio del terror» nuclear, conflicto paradójico en el que «no parece posible que ningún [superestado] pueda conquistar a los otros», siendo el verdadero objetivo «la gestión efectiva de la guerra, y el consiguiente incremento de poder y privilegio para la nueva clase dominante». Entendemos así por qué Orwell sitúa en Londres y no en Moscú la acción de su novela: según él, y siguiendo a Burnham, el peligro totalitario no es exclusivo del régimen soviético sino que amenaza a los nuevos superestados, a través de la creación de una clase tecnocrática obsesionada por consolidar su poder y sus privilegios manteniendo a las masas en un estado de miedo e histeria belicista –algo habitual en el «mundo libre», desde la «caza de brujas» maccartista hasta la «cruzada» contra el «eje del mal».

El tratado de Goldstein resultará ser una trampa más del sistema, un elemento de desinformación creado por el propio Partido para atraer en la disidencia a los pocos espíritus inquietos que resisten a la propaganda del régimen. Goldstein, al igual que Gran Hermano, son entidades ficticias, y el

libro que supuestamente desmonta el sistema oceano es obra, entre otros, del propio inquisidor O'Brien. De hecho la formación inversa o de-formación del protagonista –y a través de él, nuevamente, del lector– no se completa hasta la escena crucial en la que es torturado por O'Brien, relectura desesperanzadora del célebre Gran Inquisidor dostoievskiano. El discurso de O'Brien completa de modo angustioso la educación de Winston, retomando el análisis del falso Goldstein en el punto en que éste se detuviera, es decir el «por qué» del sistema, tras haber explicado el «cómo»: «la motivación original que llevó a la toma del poder y trajo el doblepensamiento, la policía mental, la guerra constante y toda la necesaria parafernalia» (179).

Según O'Brien, el por qué del sistema es su propia perpetuación: «El Partido busca el poder únicamente por el poder (...) El poder no es un medio: es un fin. Uno no establece una dictadura para salvaguardar una revolución; uno hace la revolución para establecer una dictadura. El objetivo de la tortura es la tortura. El objetivo del poder es el poder» (217). Y más adelante concluye con una imagen estremecedora, fuente primera según Orwell de la novela: «Si quieres una imagen del futuro, imagina una bota aplastando una cara humana– para siempre» (220).

Esta visión pesimista del poder deriva de la tradición liberal anglosajona presente también en obras contemporáneas como *El señor de las moscas* de Golding o *El señor de los anillos* de Tolkien. Una de las fuentes reconocidas por Orwell fue la anticipación profética de Jack London *El talón de hierro*, en la que un representante de la oligarquía anuncia al protagonista: «Estamos en el poder. Esa es la palabra. Es la reina de las palabras-poder. Derrámala sobre tu lengua hasta que vibre con ella. Poder (...) Os sepultaremos bajo nuestro talón y andaremos sobre vuestras caras» (in Steinhoff, 1976: 11). En el plano filosófico, la crítica orwelliana procede del análisis maquiavélico de Burnham según el cual «la sociedad está inevitablemente gobernada por una élite oligárquica cuyo único objetivo es mantener su propio poder y privilegio», siendo la ideología «simple mentira, consciente o inconsciente, que cubre la desnuda lucha por el poder» (Steinhoff, 1976: 49).

Corroborando las teorías de O'Brien, el libre albedrío de Winston es aplastado por la lógica totalitaria del poder: tras haber aceptado bajo electroshocks que dos más dos hacen cinco –abdicación total de la razón que retoma irónicamente el eslogan estalinista del Plan quinquenal 2+2=5–, el protagonista es llevado a la terrible habitación 101. Confrontado a su fobia de las ratas –compartida por el autor, quien escribe desde el frente barcelonés: «Si hay algo que odie más que nada es una rata corriendo sobre mí en

la oscuridad»– grita para que le sea aplicado el suplicio a su amada Julia, traición emblemática que da por terminada su «reeducación». Poco después los amantes se reencuentran casualmente, Julia comenta que ella también le traicionó, no tienen nada más que decirse y se separan, esperando cada uno la bala en la nuca que inevitablemente, un día cualquiera, acabará con sus vidas. Un año después de su intento de rebeldía inicial escribiendo en su diario «abajo con Gran Hermano», Winston pasea por Londres admirando los logros del sistema. Su proceso de alienación, eje de la obra, culmina con la terrible frase final: «Había vencido sobre sí mismo. Amaba a Gran Hermano» (245).

De hecho el aspecto más obvio del universo totalitario de *1984* es el culto a la personalidad del «Gran Hermano», protagonista ausente de la novela y arquetipo ya mítico en la cultura contemporánea, desde los grafitis antiglobalización hasta la recuperación irónica como título de un célebre *reality show*. Trasunto obvio del culto al jefe carismático tanto nazi como soviético, Gran Hermano es una síntesis abstracta de Hitler y Stalin (sólo conocemos su bigote ambivalente), icono de la «religión laica» totalitaria que transforma la sociedad civil en comunidad de fieles, masa compacta en la que el individuo se disuelve (Traverso, 2001: 14).

Como afirma el falso Goldstein «cada éxito, cada logro, cada victoria, cada descubrimiento científico, toda sabiduría, toda felicidad, toda virtud emanan directamente de su liderazgo e inspiración. Nunca nadie ha visto a Gran Hermano. Es un rostro en las pancartas, una voz en la telepantalla (...) Gran Hermano es el modo en el que el Partido decide presentarse a sí mismo al mundo. Su función es la de actuar como un punto focal para el amor, el miedo y la reverencia, emociones más fácilmente sentidas hacia un individuo que hacia una organización» (171). La genialidad de Orwell radica en la contradicción entre el igualitarismo supuesto de la hermandad y la jerarquía implícita en el adjetivo *Big*.

Uno de los ejes del totalitarismo orwelliano es precisamente la transformación del lenguaje, elemento central en la reflexión de analistas como Faye. Partiendo de los análisis sociolingüísticos sobre la relación entre lenguaje y pensamiento, visión de mundo y construcción de la realidad, Orwell intuye un aspecto básico del totalitarismo: el control sobre el lenguaje implica control del pensamiento y, en última instancia, manipulación de la realidad. A ello dedica un fascinante paratexto teórico, el célebre apéndice sobre «los principios de la novlengua» que prolonga y autentifica el universo de ficción presentado en la novela, ya que supuestamente está escrito por un erudito del futuro lejano, posterior al propio régimen oceano del Ingsoc.

El propósito básico de la novlengua «no es sólo proporcionar un medio de expresión para la visión de mundo y los hábitos mentales propios al Ingsoc, sino volver imposible toda otra manera de pensar» (246), haciendo literalmente «impensable» todo pensamiento «herético». En primer lugar, cronológica y morfológicamente, se produce una reducción del vocabulario, entendida como fin en sí misma, con el efecto de «disminuir el horizonte del pensamiento». Orwell fue un atento observador de la manipulación propagandística del lenguaje durante su experiencia de periodista de guerra, tal y como demuestra su importante artículo «Politics and the English language». De hecho el célebre concentrado informativo de los telegramas anglosajones (irónicamente denominado *cablese*) constituye la base morfológica de lo que denomina «vocabulario A», germen de la perversión lingüística totalitaria. Así «malo» desaparece en beneficio de «nobueno» *(ungood)*, o inversamente según el interés manipulativo del emisor.

A partir de esta reducción forzada del lenguaje surge el «vocabulario B», construido deliberadamente para fines políticos. Se trata de conceptos diseñados para imponer una actitud mental deseable en el locutor, a base de concentración de abreviaturas. Como señala Orwell este tipo de lenguaje fue característico del lenguaje político de los países totalitarios, citando «nazi», «comintern», «agitprop» o «gestapo» como ejemplos. Los efectos perversos de dicha concentración son múltiples: un feroz reduccionismo mental (así todos los conceptos relativos al campo semántico de la vida política democrática son sustituidos por el término *crimethink*) asociado a una inconsciencia programada: dichas palabras, invariablemente de tres sílabas, transforman todo discurso en un intercambio monótono de siglas, «independiente en la medida de lo posible de toda conciencia» (253). La formulación de un pensamiento crítico se ve así invalidada con la cruzada contra la «viejalengua», ya que faltan todos los nexos argumentativos necesarios: al carecer de nombre, los «errores» heréticos resultan inimaginables, o cuanto menos indemostrables.

En última instancia, dichas abreviaturas eclipsan todo posible contenido y permiten la gran operación mistificadora, referir a su propio contrario y abolir así toda posible discriminación crítica: así «joycamp» alude en realidad a los campos de trabajos forzados, «minipax» al ministerio de la Paz que no es otro que el encargado de la guerra, etc. Una vez más encontramos la desilusión política de Orwell frente a la prensa de izquierdas: «Palabras como democracia pueden tener dos sentidos irreconciliables, y cosas como los campos de concentración y las deportaciones masivas pueden ser justas e injustas simultáneamente» (Steinhoff, 1976: 166).

Este aspecto del lenguaje totalitario coincide en gran medida con el análisis de la retórica nazi efectuado por Faye[2] Sustenta de hecho otro de los conceptos orwellianos esenciales, igualmente fructífero en la reflexión ulterior sobre el totalitarismo: el «doblepensamiento» o capacidad de aceptar a la vez dos creencias contradictorias. Procedimiento a la vez consciente e inconsciente, se trata de la operación mental básica del totalitarismo según Orwell, cercano aquí a los análisis del fenómeno ideológico de Hannah Arendt.

Orwell parte de una crítica feroz de la actitud de los intelectuales de izquierda anglosajones, ciegos ante su experiencia traumática durante la guerra de España. «Lo que he visto en España, «escribe», y lo que he visto desde entonces en la política interna de los partidos de izquierda, me ha dado horror de la política (...) vi artículos de prensa que no tenían ninguna relación con los hechos (...) e intelectuales tenaces construyendo superestructuras emocionales sobre acontecimientos que nunca habían ocurrido» (in Steinhoff, 1976: 106). El periódico socialista *New Statesman*, por ejemplo, rechazó sus artículos sobre la represión estalinista del P.O.U.M, ya que, según ellos, había que defender la República aún a expensas de la verdad: «Los crímenes y desastres más enormes –purgas, deportaciones, masacres, hambrunas, tratados traicionados, guerras de agresión– pueden pasar inadvertidos mientras no cuadren con el humor político del momento» (id, 155). Ya Trostki escribía: «No podemos tener razón más que con y por el Partido, ya que la Historia no nos ha dado otros medios de estar en lo cierto» (Traverso, 2001: 524).

Para Orwell, dicha actitud condena inevitablemente la razón: a partir de ahí, y siguiendo la crítica de Julien Benda a la «traición de los intelectuales», «toda virtud puede convertirse en vicio, y todo vicio en virtud, según las necesidades políticas del momento» (id, 65). Orwell coincide también plenamente con el análisis de su amigo y compañero en desgracia Koestler cuando éste denuncia el totalitarismo como una «era de la esquizofrenia», en la que los intelectuales orgánicos, indiferentes a la realidad, «vacían las palabras de todo contenido»: «lo novedoso del totalitarismo es que sus doctrinas no sólo son incontestables sino inestables. Tienen que ser aceptadas pero por otra parte siempre pueden ser alteradas de un momento al otro» (Steinhoff, 1976: 78) como queda demostrado con la manipulación que

[2] *«Insistir en las contradicciones lógicas y tácticas [del discurso nazi] –anticomunista y antiburgués, tradicionalista y revolucionario, despectivo y mitificador respecto a las masas– es remitirse únicamente a uno de sus dos ejes, el relativo a lo real, mientras que lo característico de los grandes oradores nazis es precisamente lo contrario, la utilización de las palabras para camuflar eficazmente esas contradicciones aparentes» (Ayçoberry, 1979: 259).*

hace Winston del pasado revolucionario en los Archivos del Partido. La *intelligentsia* del régimen se rige entonces por «la mentira necesaria, la necesaria intimidación de las masas para preservarlas de los errores de visión a corto plazo» (id, ibid).

Los intelectuales, al aceptar la sumisión política, matan su sentido moral y, lo que es aún más grave, su sentido de la realidad. Dicha deserción de la realidad queda emblematizada en el «doblepensamiento», retomado por Fromm como «manipulación lograda de la mente en la que una persona ya no dice lo contrario de lo que piensa, sino que piensa lo contrario de lo que es verdad. Si dicha persona abdica completamente de su independencia e integridad, experimentándose como cosa que pertenece bien al Estado, el partido o la corporación, entonces dos más dos hacen cinco» (265), aludiendo a uno de los momentos críticos de la novela.

De modo sintomático Orwell anuncia el análisis fenomenológico de Arendt, publicado un año después y decisivo en el debate político contemporáneo. Para Arendt la esencia del totalitarismo es, más allá del «terror total» que es su instrumento (emblematizado en *1984* por toda la parafernalia represiva y paranoica de la policía mental), la «autolimitación del pensamiento ideológico que arruina toda relación con la realidad»: «el sujeto ideal del reino totalitario no es ni el nazi convencido ni el comunista convencido, sino el hombre para quien la distinción entre hecho y ficción (la realidad de la experiencia) y la distinción entre verdadero y falso (las normas del pensamiento) ya no existen» (Traverso, 2001: 526).

A través del «doblepensamiento» y, en la ficción, de su doloroso aprendizaje por Winston Smith durante la terrible escena de la tortura, el «supersentido» ideológico se sobrepone al criterio de realidad, eclipsándolo definitivamente: «Cualquier cosa puede ser verdad. Las denominadas leyes de la naturaleza eran un sinsentido (...) suponían que en un sitio u otro, fuera de uno, había un mundo «real» donde cosas «reales» ocurrían. Pero ¿cómo podría haber un mundo así? ¿Qué conocimiento tenemos de cualquier cosa salvo a través de nuestras mentes? Todo ocurre en la mente» (229).

El solipsismo trágico de Winston es una toma de conciencia tanto más simbólica cuanto él mismo formaba parte del aparato represor a través de su trabajo en los Archivos del Partido, cortando «el contacto con el mundo exterior, así como con el pasado, del ciudadano de Oceania» (164). A través de su manipulación de fotos y de documentos históricos Winston reescribe la historia según las líneas directrices del Partido, contribuyendo a la desrealización total del sistema así como salvaguardando la infalibilidad del mismo. Substituyendo «nopersonas» eliminadas por la Policía mental por personajes ficticios como el camarada Ogilvy, Wins-

ton ha contribuido a la lógica totalitaria de la «desolación» (*loneliness*) en el sentido arendtiano (Traverso, 2001: 527), sentimiento de desarraigo y absoluta no-pertenencia al mundo al que se ve abocado finalmente el protagonista de la obra.

Una vez eliminado todo criterio de realidad[3], los sistemas totalitarios pueden transformar efectivamente la realidad conforme al supersentido ideológico (guerra de clases o guerra de razas): campos de concentración y gulags corroboran una «lógica» mortífera denunciada a la vez por Arendt y por Orwell. En primer lugar se suspende la legalidad –«en Oceania no hay ley» (174)–, sustituyéndola por una mística de la justicia, punto esencial del análisis arendtiano: «El terror es legalidad si la ley es la ley del movimiento de una fuerza sobrehumana, la Naturaleza o la Historia (...) cuyo fin último no es ni el bienestar de los hombres ni el interés de un hombre sino la fabricación del género humano, eliminando al individuo» (Traverso, 2001: 512).

El Estado criminal se vuelve contra la sociedad, anexionándola y aplastándola, como queda demostrado en el control absoluto que ejerce el Partido sobre la población a través de las telepantallas, *gadget* aparentemente futurista pero trasunto histórico de las escuchas policiales generalizadas, tanto en el régimen soviético como en el estadounidense. La represión ya no sanciona actos rebeldes sino «crímenes mentales» posibles, «privando de sentido tanto la culpabilidad como la inocencia» (id, ibid). Se trata de un análisis inspirado en la dolorosa autobiografía de su amigo Koestler: «Tenemos que castigar ideas erróneas como otros castigan crímenes, con la muerte (...) Somos como los grandes inquisidores en cuanto perseguimos las semillas del mal no sólo en los hechos de los hombres, sino en sus pensamientos» (in Steinhoff, 1976: 38).

El sujeto dócil del régimen debe saber prevenirse contra dichos crímenes gracias al *crimestop*, una «estupidez protectora» que impide percibir «errores lógicos» en ciertos planteamientos del Ingsoc y permite orientarse en el complejo mundo del «doblepensamiento blanconegro». Orwell alude aquí a otro factor básico de la reflexión arendtiana, la «banalidad del mal» y la burocratización del terror: como es bien sabido, todos los criminales nazis aludieron en Nuremberg haber seguido órdenes sobre las que no debían detenerse a pensar.

[3] *«La pretensión de explicarlo todo promete la explicación total del pasado, el conocimiento total del presente y la previsión certera del futuro (...) El pensamiento ideológico se emancipa entonces de la realidad perceptible (...) y afirma la existencia de una realidad «más verdadera» disimulada tras el mundo sensible (...) La propaganda del movimiento totalitario sirve para emancipar el pensamiento de la experiencia y de la realidad» (Arendt, in Traverso, 2001: 521).*

La lógica del círculo vicioso totalitario en *1984* anuncia una vez más el análisis de Arendt: «Conforme a la ley de la Historia, ciertos crímenes han debido ser cometidos. Para esos crímenes, el Partido necesita criminales (...) Más importante que la persona de los criminales, es el castigo de los crímenes (...) En consecuencia, o bien [la persona] ha cometido los crímenes o bien ha sido llamado por el Partido a jugar el papel del criminal, en cuyo caso se ha convertido objetivamente en un enemigo del Partido» (Traverso, 2001: 524).

Tanto para Orwell como para Arendt, tras la destrucción de la persona jurídica viene la de la persona moral, aboliendo la historia y por consiguiente la posibilidad del martirio, culminando el proceso con la anulación de la persona humana a través de la degradación del cuerpo como modo de destruir el ser. Como dice el inquisidor del Partido O'Brien, «nosotros controlamos la vida a todos sus niveles. Te imaginas que hay algo llamado la naturaleza humana que se rebelará contra lo que hacemos. Pero nosotros creamos la naturaleza humana. Los hombres son infinitamente maleables» (222). Dicha reflexión anuncia el final desolador de la novela, en el que Winston, alienado, llora de felicidad ante el póster sonriente de Gran Hermano.

El mensaje catastrofista de Orwell, testamento al borde de la agonía, es, claro está, una advertencia comprensible en el clima tenso de la postguerra. Pero, más profundamente, coincide con el sentimiento trágico de Arendt al hacerse eco de la «ruptura antropológica» que supusieron los campos de exterminio: «¿En qué medida, pregunta la filósofa, los seres humanos que viven bajo el terror totalitario responden todavía a la representación que nos hacemos habitualmente del hombre?» (Traverso, 2001: 62). Como Orwell, Arendt denuncia en Auschwitz una verdadera «mutación de la naturaleza humana», fundamento trágico de la cultura de postguerra.

El análisis trágico de Orwell y Arendt se ha visto progresivamente sustituido por una percepción desdramatizadora autoproclamada postmoderna. Una doble desubstancialización de Gran Hermano se opera tanto en el apocaliptismo lúdico de los *punk-rockers* –ilustrado en obras memorables como *The Wall* o *Brazil*– como en la ironía hedonista del *reality show* homónimo. Críticas a la videovigilancia y al control maquiavélico de las multinacionales sobre nuestras vidas conviven con un pasotismo despreocupado más cercano al *Mundo feliz* de Huxley.

Sin embargo el «recalentamiento» geoestratégico está sin duda redefiniendo nuestra cultura a partir de un emblema trágico, la irrupción, según el ya célebre título de Glucksmann, de Dostoievsky en Manhattan. En este peligroso momento, *1984* es, una vez más, un desafío a cierta «amnesia pro-

gramada» de todos los regímenes, tanto neoliberales como fundamentalistas o totalitarios, un «quitamiedos» del pensamiento necesario en un mundo cada vez más expuesto a las manipulaciones y a la intoxicación, ilustrando la necesidad persistente de luchar por mantener una memoria y un pasado frente al «presente continuo» informativo.

Bibliografía citada

AYÇOBERRY, P., *La question nazie*, París, Seuil, 1979.
ORWELL, G., *1984*, Nueva York, Signet, 1961.
STEINHOFF, W., *G. Orwell and the origins of 1984*, Ann Arbor, 1976.
TRAVERSO, E., *Le Totalitarisme, le XXe siècle en débat*, París, Seuil, 2001.



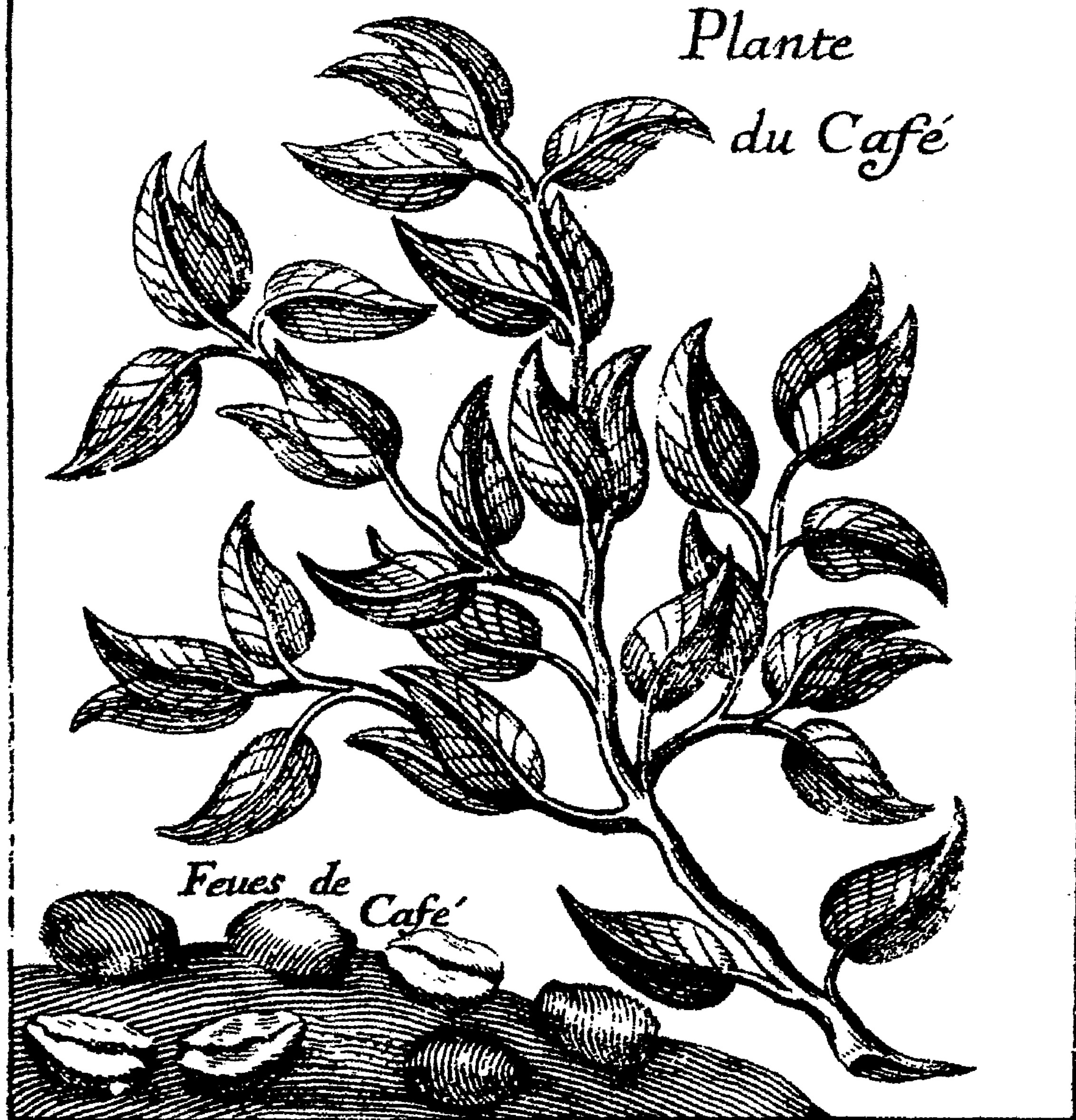
Pag. 275.



Arbre du Café dessiné en Arabie sur le Naturel.

S. Thomassin Sculp.

BIBLIOTECA


Plante du Café
Feues de Café

Una lectura crítica de Hardt y Negri*

La «lectura crítica» de *Imperio*, anunciada en el subtítulo de este libro, pretende «considerar muy seriamente una obra producida por dos intelectuales del calibre de Michael Hardt y Antonio Negri»; particularmente este último, por cuyo fundamento teórico y peripecia vital coherente con su pensamiento, el autor manifiesta un máximo respeto.

Sin embargo, las conclusiones a que llega Atilio Borón a lo largo de su estudio no pueden ser más desalentadoras. Así, respecto al fin instrumental declarado de *Imperio*, consistente en que su texto «contribuya a crear una estructura teórica general y constituya una caja de herramientas conceptuales que permitan teorizar y actuar en el imperio y contra él», Borón opina que «se derrumba a tierra como producto de la incurable debilidad del análisis». «Podríamos sintetizar esta crítica», agrega, «diciendo que la falla crucial del libro se encuentra en sus graves errores de diagnóstico y la total desconexión o incompatibilidad entre un marco teórico de naturaleza indiscutiblemente conservadora –o, en el mejor de los casos, confusa– derivado principalmente del saber convencional del neoliberalismo que exalta la globalización y "naturaliza" al capitalismo, y la visión borrosa de una nueva sociedad y un nuevo orden internacional a construir sobre premisas radicalmente diferentes». Ambigüedad que quizá viabilizó la favorable acogida de *Imperio* por parte de los medios conservadores más prestigiosos del mundo, pese a la declarada adscripción izquierdista de sus autores.

La extensa obra escrita de Atilio A. Borón, sus clases en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y sus conferencias públicas, lo muestran como un teórico sólido, particularmente preocupado por la claridad del discurso y su fundamentación sobre pruebas abundantes y concretas. Este estilo es bien distinto al de Hardt y Negri, apegados al «esoterismo del lenguaje y su inaccesibilidad excepto para los ya iniciados» que Perry Anderson, citado por Borón, atribuye en *Considerations on Western Marxism* al marxismo occidental de entreguerras y que, opinamos, trascendió ese período para inficionar el lenguaje de muchos de los renovadores marxistas de los últimos años. Como ejemplo de la contundencia del autor de *Imperio & Imperialismo* valga su argumentación referente a la tesis

* Imperio & Imperialismo (Una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri), *Atilio A. Borón, Buenos Aires, Clacso, 2002, 159 pp.*

basal de *Imperio*, la que asegura que «El imperialismo ha terminado», que la «nueva forma global de soberanía es lo que «llamamos imperio» y que en el «espacio uniforme del imperio, no hay ningún *lugar* del poder... El imperio es una *u-topía*, es decir un *no lugar* » (citamos de *Imperio*) recorrido por la multitud constituida en el «héroe tercermundista que en vez de la revolución escoge la emigración» como forma de oponerse al poder de «la bomba, el dinero, el lenguaje y las imágenes», no obstante controlado por los Estados Unidos (citas de */&/*). Para rebatir estas afirmaciones Borón echa mano nada menos que de las opiniones de un ideólogo de la derecha norteamericana, Zbigniew Brzezinski, ex Director del Consejo de Seguridad Nacional de los Estados Unidos, y de Susan Strange, una liberal a la que califica de rigurosa y objetiva. El primero celebra la «a su juicio irresistible ascensión de los Estados Unidos a la condición de "única superpotencia global"», en contraposición al fantasmagórico imperio a que se refieren Hardt y Negri. Strange, a su vez, localiza la capital del pretendido imperio no-territorial –el «no lugar» postmoderno de *Imperio*– «en Washington D.C.» adonde acuden los actuales «cortesanos de las provincias exteriores».

Imperio & Imperialismo constituye una lectura esclarecedora que recomendamos vivamente a quienes, como el que escribe estas líneas, hayan tenido la entereza de soportar las más de cuatrocientas páginas de la insustanciabilidad paradójicamente plúmbea de *Imperio*. Lamentablemente el libro de Borón proviene de una modesta editorial con sede en una de las orillas del «Imperio», por lo que tal vez les cueste más conseguirlo que el de Hardt y Negri, puesto al alcance de la mano de la «multitud» por una formidable operación editorial globalizada.

Jorge Andrade

La destrucción de una nación*

Son muchos los méritos que hacen de *Argentina. La destrucción de una nación*, de Ángel Jozami, un libro singular y sobresaliente que se diferencia de otros muchos títulos que prometen ocuparse de las causas y consecuencias de la profunda crisis del país del Río de la Plata.

* Argentina. La destrucción de una nación, *Ángel Jozami, Mondadori, Barcelona, 2003, 412 pp.*

Distante por completo del oportunismo y la superficialidad que suelen presidir las obras dictadas por el *marketing* al calor de determinados acontecimientos históricos, el libro de Jozami huye con eficacia de otros peligros que hunden a menudo los trabajos dedicados al marasmo argentino: un psico-sociologismo de andar por casa que apela a ciertos «rasgos nacionales» para explicarlo todo; una crítica cultural carente de anclajes estructurales; una visión particularista que aísla el fenómeno en el espacio y el tiempo.

Por el contrario, hay en Jozami, ante todo, la firme voluntad de analizar con rigor las causas esenciales que han determinado la actual situación del país, lo que lo conduce a rastrearlas en la historia y en los condicionamientos del contexto mundial. Renuncia para ello a la fácil explotación del material anecdótico y a la distribución generosa de adjetivos, que con frecuencia pretenden ocultar la orfandad teórica, y se concentra en la investigación de los nexos estructurales que fueron conformando la fisonomía del presente. Se trata de una indagación fundamentalmente económica, pero que no sucumbe nunca a un determinismo ciego sino que pone de relieve la permanente interacción de los planos político y económico en la corriente central de la historia.

El libro arranca con una crónica pormenorizada de los acontecimientos que tuvieron como eje la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 y que provocaron la caída del presidente Fernando de la Rúa y de su *superministro* de Economía Domingo Cavallo, y rápidamente se va remontando con filosa mirada analítica a otros estadios de la historia argentina. Especialmente brillante es la segunda parte, «La era de Menem», que traza una demoledora disección –en los capítulos «La convertibilidad: de la euforia al desastre», «La década de las privatizaciones» y «La política de los noventa o el estertor de un siglo»– de las líneas maestras que llevaron a la hegemonía definitiva del capital financiero sobre cualquier instancia productiva, desarrollo y culminación plena e ilimitadamente perversa de los basamentos establecidos por el ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz durante la dictadura militar encabezada por el general Jorge Videla. Minucioso y coherentemente articulado, el análisis ilumina los recovecos de una época que sentó las condiciones de la catástrofe actual del país y que constituyó a su vez la eclosión de las tendencias más negativas de su historia. La serenidad y objetividad con que se estudian el entramado político-económico de esta «era de Menem» y el juego de factores que la explican no mitigan la sensación de asombro que, vista con un mínimo de perspectiva, produce la implacable ejecución de un programa que causó el

colapso de Argentina, la descomposición de su sociedad y su desintegración política. En este sentido, Argentina encarna un ejemplo *pionero* de las consecuencias de la aplicación estricta de la política neoliberal pregonada por el Fondo Monetario Internacional en un país dependiente. Pero no sólo eso. Constituye también un caso insólito de suicidio en masa de sus clases dirigentes y de renuncia definitiva por parte de éstas a desplegar un proyecto independiente de nación, tema axial de la tercera parte del libro, «Argentina, una frustración histórica».

Es en esta ceguera de las clases dirigentes argentinas, que fueron incapaces de articular las bases para un desarrollo industrial independiente y armónico del país, como tempranamente advirtieron Sarmiento y Carlos Pellegrini, donde el autor, apoyándose en trabajos tan valiosos como los de Milcíades Peña y Jorge Sábato, centra en última instancia el origen de una prolongada decadencia que terminó por estallar. Paradójicamente, la rápida y cómoda inserción de la Argentina del último tercio del siglo XIX en el mercado mundial fue a la larga un inconveniente. El país que, gobernado por una oligarquía terrateniente colocaba su inmensa producción agrícola-ganadera en Europa, conoció entre 1870 y 1914 una prosperidad espectacular –en este período, el valor de sus exportaciones pasó de 30 millones de pesos oro a 431 millones–, pero sus enormes excedentes no se destinaron a la financiación de una completa industrialización que le permitiera afrontar la nueva situación mundial que empezó a delinearse durante la Primera Guerra Mundial y se ahondó con el *crack* de 1929. Es entonces cuando comienza a divergir su destino histórico del de naciones como Canadá y Australia, con las que guardaba muchas similitudes. Jozami destaca la debilidad de la industrialización por sustitución de importaciones que se fue estructurando en las décadas de 1930 y 1940, y de la que se intentó con el ingreso de capitales extranjeros en las de 1950, 1960 y parte de 1970. Por sobre todas las tentativas fue prevaleciendo lo que algunos estudiosos caracterizan como *capitalismo de rapiña* por encima de un *capitalismo de producción y desarrollo*, en un proceso que alcanzó su culminación patética y grotesca en la pura especulación financiera de las etapas de los ministros Martínez de Hoz y Cavallo. De paso, el autor derriba algunos mitos, como la supuesta analogía entre el régimen de convertibilidad de la moneda instalado por Domingo Cavallo y la Caja de Conversión que rigió en el país cien años antes, o la existencia de una burguesía industrial absolutamente diferenciada y enfrentada con las burguesías terrateniente y comercial, y señala la responsabili-

dad compartida de todas ellas en el triunfo del capitalismo financiero, que no cayó de repente como un rayo maligno. También consigna la irónica trayectoria del peronismo –del que constata su desintegración–, que de encarnar en sus orígenes un proyecto nacionalista y de capitalismo de Estado pasó a desempeñar con Menem el papel de campeón del neoliberalismo y de liquidador de las empresas nacionales, proceso que contó con la complicidad de su burocracia sindical.

Precisamente por su saludable rigor, este libro invita al debate sobre bases serias. Tal vez falten en su sistemática exposición –sólo afeada por un cierto número de erratas que habrá que depurar en futuras ediciones– algunos desarrollos, como el del tema de la viabilidad del proceso de industrialización en diferentes épocas de la historia argentina, que apenas se sugiere. Pero esto no llega a constituir un reparo. Lo cierto es que se trata de uno de los aportes más completos y penetrantes de los últimos años para el estudio de la realidad argentina.

Carlos Alfieri

Las magnitudes de la crítica

Gustavo Guerrero (1957) practica una crítica literaria moderna y desprejuiciada, selecciona sus objetos de estudio con gran curiosidad y libertad, es consciente de los excesos del estructuralismo y el posestructuralismo, escéptico del tan en boga discurso culturalista, y heredero de la mejor prosa ensayística hispanoamericana. Después de entregar a los lectores esa rigurosa historia de la lírica llamada *Teoría de la lírica*[*], Guerrero ofrece *La religión del vacío y otros ensayos*[**], libro donde revela una sencillez expresiva y una inteligencia orgánica poco común en nuestro idioma. Y es que a su rigurosa voluntad investigativa se une una voluntad comunicativa: el conocimiento se hermana con una cordialidad gratificante.

Crítico literario, sí, pero mejor sería decir ensayista. Para Guerrero la crítica es un ejercicio de diálogo entre la obra literaria y la mirada crítica, pero también entre el texto crítico y el lector. Porque no puede haber buena crítica si no la acompaña

[*] *Fondo de Cultura Económica (México, 2000).*

[**] La religión del vacío y otros ensayos, *Gustavo Guerrero, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.*

una escritura expresiva (incluso rítmica) que consiga comunicar las observaciones y propuestas del investigador. Esto, que parece algo muy obvio, no es fácil de lograr. Quizás por esta razón los ensayos de Guerrero tienen la impronta del escritor que logra ocultar tras una apariencia de sencillez, las complejas articulaciones producto del estudio. Pero no nos equivoquemos: aquí no hay ejercicio de estilismo sino el resultado orgánico de una amplia mirada crítica.

La religión del vacío tiene un marco de atención: la literatura y los autores de lengua española. Escritores y poetas cubanos, españoles, peruanos, mexicanos, guatemaltecos o venezolanos recorren las páginas de este libro. Poesía, ensayos, narrativa, diarios son estudiados por Guerrero por medio de aproximaciones diversas: estudios críticos, reseñas o entrevistas. A pesar de esta diversidad, el libro se estructura como un todo unitario y coherente. La lista de los autores estudiados es amplia y diversa: José Balza, Severo Sarduy, Alejandro Rossi, Rafael Cadenas, Juan Malpartida, Arturo Uslar Pietri, Andrés Sánchez Robayna, Lezama Lima, Rodrigo Rey Rosa y muchos otros. Salta a la vista la mirada singular de Guerrero a la hora de estudiar a cada uno de estos autores. Por ejemplo, no atiende al Alejandro Rossi ensayista sino al escritor de ficciones; no al Sarduy de la proliferación sino al del vacío, y no al Sánchez Robayna poeta sino al diarista. Ahora bien, esto no se realiza con ningún afán de originalidad. Guerrero no juega el juego de muchos críticos pretenciosos: no cae en la tentación de ir tras el hallazgo. Guerrero atiende a aspectos menos conocidos de la obra de los autores seleccionados, como una forma de ofrecer un sentido mayor dentro del marco de la totalidad de la obra, sin arriesgarse en articulaciones rocambolescas, ni errar en el camino que al fin y al cabo sólo lleva a una exhibición del crítico y no al entendimiento de la obra que se estudia.

Son muchos los ensayos que me gustan de *La religión del vacío*. Entre ellos el que da título al libro. Los lectores de la obra de Severo Sarduy siempre agradeceremos las estupendas aportaciones que Guerrero ha hecho y hace de la obra del cubano. No olvidemos que el venezolano es autor de *La estrategia neobarroca*, uno de los instrumentos más útiles para entender la expresión contemporánea de ese universo de volutas y espejos enfrentados. En esta oportunidad nos ofrece un ensayo que estudia cómo un practicante del barroco (Sarduy) puede unir el lujo churrigueresco con las desnudeces inquietantes de Franz Kline; cómo la exterioridad proliferadora de una obra barroca lleva en su seno un vacío generador de expresividad.

Sin duda el contacto de Sarduy con el pensamiento de Oriente, explica en un heredero de Lezama Lima la fascinación por el vacío y los abismos de la nada. «Asombra –dice Guerrero– que un escritor llamado a desarrollar una de las prosas más lujosas y exuberantes de la novelística hispanoamericana sea, al mismo tiempo, el poeta de tales versos». ¿De qué versos habla?

No hay silencio
Sino
Cuando el otro
Habla
(blanco no:
colores que se escapan
por los bordes).

Pero no sólo en este ensayo Guerrero aborda la obra de Sarduy. En «Sarduy y Lezama Lima a la sombra del espejo de obsidiana», el venezolano estudia el vínculo entre ambos escritores. A pesar de los escasos escritos y las pocas cartas que se cruzaron, es innegable la herencia de Lezama en la obra de Sarduy. Ahora bien, Guerrero nos recuerda que esta herencia nunca fue un imperativo sino el producto de un descubrimiento y una construcción estética sarduyana. El camagüeyano vino a ser el «heredero» de Lezama después de que aquella relación sufriera algunos tropiezos. Mucho antes de asumirse como «heredero» de Lezama, el Sarduy integrante de la revista *Ciclón* hizo alusión al Etrusco de la Habana Vieja como un «discutido autor cubano». Pero el ensayo de Guerrero no es una angustia de la influencia de Lezama en Sarduy sino una radiografía y un recorrido a lo largo de ese vínculo. Es decir, no se trata de corroborar dicha herencia sino desplegar el mapa en que ésta se gestó y recorrer la línea (muchas veces sinuosa) de ese hilo sanguíneo.

Guerrero aborda la crítica literaria desde múltiples ángulos y no ve, por ejemplo, en la reseña periodística un ejercicio inferior de crítica literaria. En el prólogo ya adelanta esta perspectiva con una afirmación incuestionable: «En el ejercicio de la crítica literaria, no existen géneros mayores ni menores: cualquier magnitud es buena para dar cuenta de una experiencia de lectura». De esto dan fe dos estupendos textos breves. Uno dedicado a los relatos de Alejandro Rossi y otro a la obra de Augusto Monterroso. El primero estudia y destaca los relatos de ficción de Rossi, toda vez que la atención de los lectores casi siempre ha derivado hacia sus ensayos, los estupendos textos que conforman el *Manual del distraído*. Pero además, creo que este breve ensayo apunta más allá: hacia una poética de la prosa de Rossi que seduce a Guerrero no sólo como crítico sino también como escritor. Guerrero destaca en la obra de Rossi «un muy íntimo ritual: quizás no aquel que consiste pomposamente en "narrar una historia", sino el más modesto y

personal que describe la expresión latinoamericana "echar un cuento"». Si trasladamos esta concepción *amena* de la narrativa a la crítica o el ensayo, sin duda estaremos hablando de un tipo de crítica literaria muy sensible a lo que podríamos denominar una «tradición de la cordialidad», donde el lector es invitado a acompañar al crítico en su ejercicio intelectual, y las dificultades propias de ese ejercicio son vertidas en una prosa que no impide ir a lo más hondo, pero tampoco evade su condición no sólo comunicadora sino también artística. Guerrero se instala en esta tradición cordial, y los lectores somos sus invitados.

En el ensayo sobre Augusto Monterroso, «No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas: proyecto para un ensayo sobre la obra de Monterroso», Guerrero hace de unas notas para un proyecto futuro, el cuerpo perfecto de un ensayo brevísimo. El texto está escrito en total sintonía con la obra del guatemalteco, no sólo por la brevedad y la fragmentaridad sino por el humor que está en juego. Bajo el pretexto de un ensayo que será escrito en el futuro, traza líneas muy claras de la obra de Monterroso. El texto va tras la pista del mito del escritor que domina la obra del guatemalteco, y cómo ese mito, despojado de toda herencia romántica, se coloca en el centro de la crisis de identidad del escritor contemporáneo, y también cómo la «obra» de este escritor en crisis se «erige como una ruina precoz de nuestra modernidad». Este carácter fragmentario, inconcluso, disperso y diverso, lo ataja muy bien Guerrero, y dialoga con la obra de Monterroso con sus mismas armas y sus mismas condiciones. El resultado es un texto, quizás el más breve del libro, donde la identidad del crítico y su texto con la obra que analiza es tan directa y libre que más que un texto crítico se trata de un homenaje a la medida de Monterroso.

Pero es la literatura venezolana la que ocupa buena parte del interés crítico de Guerrero. Sus ensayos sobre Balza, Cadenas, Uslar Pietri, Montejo, Meneses, Vélez Reina, su entrevista a Antonio López Ortega, y su panorama de la poesía venezolana contemporánea hablan por sí solos. Como vemos el mapa es amplio y atiende diferentes ámbitos y generaciones de la literatura del país caribeño.

Por su aporte a un tema polémico, destaca el ensayo dedicado a Uslar Pietri y su relación con el realismo mágico. Es decir, el realismo mágico visto desde su perspectiva, tomando como punto de partida aquellas legendarias reuniones parisinas junto a Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, así como los textos de Uslar Pietri que testimonian el origen y concepción del término. Probablemente éste sea el tema más investigado entre los hispanistas y universitarios interesados

por la literatura latinoamericana. Bibliotecas enteras se han escrito sobre esto. Desde hace años hemos visto a muchos escritores intentar por todos los medios derribar la hegemonía que practicara el realismo mágico sobre el imaginario tanto de latinoamericanos como de extranjeros. Pero también hemos visto cómo mucha literatura –no necesariamente de buena calidad–, heredera del realismo mágico ha cosechado grandes éxitos editoriales y ha merecido la atención del gran público. Ante esto, Guerrero responde: «Es probable que su reino (el del realismo mágico) sólo toque a su fin cuando surja otra noción capaz de establecer un nuevo pacto de lectura que, sin negar la diferencia, preserve nuestra pluralidad y le ofrezca a los demás diferentes manera de acercarse a nuestro mundo».

Guste o no guste, el realismo mágico estableció de manera muy sólida ese pacto de lectura y no existe, por lo pronto, otro vínculo simbólico tan efectivo y necesario. Cabría ahora preguntarse, comenta Guerrero, cómo lo hace, dónde, por qué, desde cuándo y hasta cuándo.

Pero es la poesía, y en este caso la venezolana, la que ocupa el mayor interés de Guerrero. El tardío poeta modernista Vélez Reina (tan necesario desde su inhallable domicilio) es rescatado de la nada y se le otorga el puesto que merece y que tanta falta hace en la tradición venezolana. Siempre hemos lamentado nuestra tradición exigua –«nunca he creído», dice Montejo, «que nuestro Parnaso fuese excelso»– pero esto no ha sido obstáculo para que hoy en día la poesía latinoamericana no se entienda sin el concurso de algunos poetas venezolanos. Entre estos autores están Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, dos de los poetas vivos más importantes de nuestra lengua. De Cadenas rescata su solidez espiritual, ajena a todo misterio y afincada totalmente en la historia: «más allá de la incertidumbre, el silencio de los espacios trascendentes no es ni tiene que ser la última palabra de nuestra muy terrena y muy amada poesía». Y de Montejo subraya el equilibrio que habita en su poesía entre «la tradición y el asombro», la forma cómo la emoción consigue hermanar en una sola voz productora de sentido, las palabras de la tribu y la intimidad del poeta.

El espacio de esta nota no me permitiría comentar la reseña sobre el libro de Juan Malpartida *La perfección indefensa*, sin duda uno de los mejores aportes a la integración de las literaturas de una y otra orilla del idioma; el ensayo sobre Jorge Edwards, tan cálido y sincero; el texto sobre los poemas de juventud de Octavio Paz; la nota sobre Blanca Varela a propósito de la aparición de *Ejercicio Materiales* en Francia; el estupendo panorama de la novela hispanoamericana de los noventa; la

inteligente conversación con Rodrigo Rey Rosa, y el emocionado ensayo sobre la vida y la obra del recientemente desaparecido Jesús Díaz. Gustavo Guerrero consigue un libro no de análisis literario sino de síntesis crítica: quizás la única forma que tiene todo ensayista que busca establecer un puente real entre las obras y los lectores. Los textos de *La religión del vacío* no sólo dan fe de ello, sino que además apuntan hacia una manera desprejuiciada de hacer crítica que no sólo atiende las obras canónicas sino que va tras la pista de otras menos conocidas, convencido de que sólo dentro del acontecer actual de esa obra, el crítico puede prestar su atención y su inteligencia. Esta actitud resulta francamente gratificante en tiempos donde el futuro parece ser, más que algo incierto, casi una amenaza. Ante esto, el venezolano responde: «Aunque me sobran razones para pensar lo contrario, sigo siendo el optimista que cree que el hoy no es menos rico ni apasionante que el ayer, y que el mejor tiempo para que una obra viva es siempre el tiempo actual».

Gustavo Valle

Arden las pérdidas*

«El poeta profesa más o menos conscientemente una metafísica existencialista en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto». Son palabras de Antonio Machado que podrían aplicarse a la obra toda de Antonio Gamoneda, reunida en 1988 bajo el título elocuente de *Edad.* En ella, particularmente a partir de *Descripción de la mentira* (1977), el tiempo no es sólo un valor absoluto, sino que entraña una honda e inexorable desolación. Escribir es cantar el horror ante la perspectiva de la muerte; una muerte que el hombre realiza en cuanto comprende su inminencia, en cuanto la convierte en un hecho efectivo que le concierne sólo a él. Esta cosmovisión preside de nuevo la escritura de *Arden las pérdidas.*

El libro está dividido en cuatro partes. La mayoría son poemas breves, sin título, que se prestan a una lectura continua. El versículo, que hace su entrada sobre todo en la última parte (la que contiene poemas más largos y con mayor voluntad narrativa), se combina con metros de arte menor en las tres primeras, creando un ritmo áspero y solemne acentuado por el efecto

* Arden las pérdidas, *Antonio Gamomeda, Barcelona, Tusquets, 2003, 125 pp.*

extrañador de los espacios en blanco y por el uso del encabalgamiento. No encontramos un desarrollo existencial de orden especulativo en clave estoico-quevedesca porque allí donde se ha esfumado el sentido no hay lugar para la escatología: «Así / arden en mí los significados», concluye el primer poema. Hay aquí una percepción celular, naturalista de la muerte, más que metafísica. El sujeto lírico habla desde un lugar de no retorno, con los pies en el umbral que quema; está preso entre dos negaciones y los blancos en la página nos dicen de ese despojo. El devenir humano como relato absurdo se había manifestado ya en *Descripción de la mentira*, y retorna ahora en parecidos términos: «Queda un placer: ardemos / en palabras incomprensibles» (p. 17). La obra de Gamoneda ha llegado a una organicidad tal que esa imbricación de sus propios materiales, sometidos a repeticiones y modulaciones, la eleva aún más si cabe.

Lo asombroso y revelador en Gamoneda es que el abismo no tenga una única cara. Por esta razón su poesía difícilmente podría equipararse con el aullido existencial que caracterizó a cierta poesía *desarraigada* de posguerra. La simbolización adquiere una dimensión bifronte, alcanza una temperatura tanto diurna como nocturna. Si por un lado la noche, imagen inmemorial del tiempo, devora como un Saturno enloquecido, también el centro de la muerte está hendido por la luz. Imágenes inmanentes del acabamiento, la consunción y la enfermedad que estructuran semánticamente el poemario son la acidez, los huesos, las llagas y el frío. Los insectos, las hormigas y las uñas de animales que desgarran la piel no son sino emisarios del tiempo: la angustia se percibe sensorialmente como hurto de nuestra claridad mortal, y el verso aloja un resplandor crudo, fuertemente alucinatorio que penetra como una lezna: «Las uñas de animales inexistentes arrancan nuestros ojos en los sueños. /Así es la noche» (p. 45). No se trata de un museo de los horrores común a cierta poesía romántica; el sujeto acepta la inexistencia con un pavor sereno, pues se halla dentro de él, conforma su tejido o lo adivina.

Pero como decía, no estamos ante un libro abierta y exclusivamente tremendista. Por entre sus versos, parcos y astillados de emoción, fluye también un cuajarón de luz. La muerte es el superlativo absoluto, claridad y negrura, y el ser se manifiesta atónito frente a lo indecible. Gamoneda recurre a la paradoja y al oxímoron para expresar este choque conceptual y dotarlo de cualidades poéticas. Al igual que sucede en los románticos y en los místicos (Novalis, Böhme), la noche adquiere un valor positivo: «Hay luz dentro de la sombra» (p.

87). Vivir, parece decirnos el poeta, es soportar esa tensión. No quiere decirse que Gamoneda sea un poeta místico; en todo caso habría que hablar de mística negativa: la muerte no es el tránsito hacia la unión con la divinidad, sino un vacío que consuela, una lucidez sin esperanza, el acceso a una eternidad desconocida, ciega, inmóvil, a una eternidad del no-ser: «No / baja nadie al corazón. Nos despojamos de nosotros mismos / al expulsar la falsedad, nos desollamos y / no viene nadie» (p. 19). La epífora y el encabalgamiento de estos versos dejan el decir suspendido, paralizado, en una negación perturbadora.

La madre se erige en el útero consolador que el sujeto lírico busca a tientas: «Busco las manos de mi madre en los armarios llenos de sombra» (p. 23). La contemplación de Thánatos hace que el rostro se vuelva hacia las fuentes del amo. El amor es esa otra muerte –desaparición en el otro, vencimiento de los límites del cuerpo– que hace de bálsamo frente a la realidad de la propia extinción. El agua lustral es símbolo femenino germinador que lleva en sí escrito nuestro destino, mitad luz, mitad sombra: «Envuelto en sábanas mortales, / bebo en las aguas femeninas / la dulzura y la sombra» (p. 39).

La palabra con la que concluye el último poema de la primera parte, *ira*, es justamente el término que da título al conjunto de poemas que integran la segunda sección, prueba de la alta cohesión de este libro. La voz poética adquiere aquí una dimensión más colectiva: se canta la memoria despedazada por la violencia histórica. Gamoneda, como ya en libros anteriores, borra el contexto de la enunciación y alude a la guerra civil española con un sintagma temporal muy vago: «¿Quién viene / dando gritos, anuncia / aquel verano, enciende / lámparas negras, silba / en la pureza azul de los cuchillos?» (p. 59). Al poeta le interesa tanto denunciar esa barbarie deshumanizadora desde una perspectiva ética como hacernos partícipes de un horror universal y por tanto transhistórico. El lenguaje desnudo y reticente gotea dolorosamente la experiencia atormentada a través una red léxica que aglutina todos los instantes del suplicio y de la infancia consumida por la tragedia y la represión: algodones ensangrentados, cuchillos, llanto, alambres, cuerdas, cárceles, tumbas... Se trata de términos que son susceptibles de una lectura literal y simbólica a la vez, es decir, que se comportan como lo que Carlos Bousoño, hace ya varias décadas, denominó *símbolos disémicos*.

El irracionalismo que comparten de forma persistente las metáforas oníricas de Gamoneda («flor negra y húmeda del llanto», «la verdad es un armario lleno de sombra»), entre la pesadilla y la interrogación, ha inducido a la crítica a buscar corres-

pondencias con el movimiento surrealista. Sin embargo, el paralelismo, la anáfora o el polisíndeton dotan al verso gamonediano de una armonía inhabitual en los poetas surrealistas, generalmente más despreocupados por la forma: «Vi árboles clamando, bestias heridas y el temblor del sílice. / Vi la vagina maternal que llora y el dolor en una cuenca dorada / y a los suicidas en el interior de la luz» (p. 29). Además, los núcleos metafóricos y simbólicos de su poesía se organizan en haces muy constantes y nítidos. Creo que la poética gamonediana está más cerca del simbolismo y del expresionismo literario-pictórico. –Trakl, Goya, Brueghel, Solana– que del surrealismo. Es más, diría que su fuente de inspiración mayor es, por encima de poetas como Saint-John Perse o Victor Segalen, el lenguaje de la Biblia. El *vi* recurrente a lo largo del poemario fija expresivamente un visionarismo que se desarrolla también a partir de ese mismo verbo en el Apocalipsis. ¿Y qué decir de este *Credo* terrible?: «Aún nieva. Creo en la desaparición. / Creo en la ira» (p. 51).

Yeats había escrito, como recuerda Juan Ramón Jiménez en *Espacio*, que el amor alza su mansión en el lugar del excremento. Para Gamoneda, la realidad última del hombre es cieno y claridad, «mierda y amor bajo la luz terrestre» (p. 112).

José Antonio Llera

Monarquía, nobleza y poder*

Académico de la Real Academia de la Historia, catedrático jubilado de historia medieval, autor de más de sesenta libros de historia y Premio Nacional de Historia de España 2001, Luis Suárez Fernández, nos ofrece en esta ocasión, un interesante trabajo sobre el proceso de construcción de la Corona española. En torno a 1370 se consuma en España una revolución que permite a la nobleza instalarse en el poder. Esta nobleza se denomina nueva porque sus bienes proceden, sobre todo, de los señoríos jurisdiccionales que son subrogaciones de la autoridad real, y no de los dominios como era el caso de la nobleza antigua. Se plantea entonces una cuestión difícil acerca de las funciones que deben tener la monarquía y el poder real. Esto da origen a un enfrentamiento con la nobleza media, como consecuencia del cual ésta obtiene títulos y nuevos dominios convirtiéndose en la futura Grandeza. Como consecuencia surgieron dos extremismos

* Nobleza y monarquía. Entendimiento y rivalidad, *Luis Suárez Fernández, La esfera de los libros 2003, 407 pp.*

Reinas Medievales en los Reinos Hispánicos, *María Jesús Fuente, La esfera de los Libros 2003, 430 pp.*

políticos: el que reclamaba para los nobles la posibilidad de compartir la potestad regia, y aquel otro que propugnaba una mayor concentración de los poderes en la Corona, como fue el caso de Don Álvaro de Luna y Enrique IV.

La unión de Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón, los Reyes Católicos, pone fin a esta rivalidad con un acuerdo que permite a la nobleza afianzarse como oligarquía de doble función, social y política. Un entendimiento que termina con las mercedes enriqueñas o privilegios de dominios, al tiempo que se produce un refuerzo de la autoridad real, sobre todo en el aspecto político.

Desde las primera páginas de su libro, el autor considera importante dejar claro qué entiende por monarquía y, también, por nobleza y hasta qué punto estas dos expresiones encarnan diferentes ideas políticas, y por esto mismo va haciendo constante referencia a una especie de pugna entre ambas, ya que ella es el *Leitmotiv* de la vida política de los reinos hispánicos en estos siglos de la Edad Media –sobre todo finales– que se cierra con los Reyes Católicos.

No existió nunca la menor duda de que el reino, precisamente porque así convenía al bien de la *res publica*, tuviese que ser gobernado por una sola persona a quien conviene el calificativo de «monarca», siéndole transmitida esta condición por medio de la herencia y no por el mérito, es decir *gratia Dei*. Ante esta situación, la nobleza se veía impulsada por dos tendencias en apariencia contradictorias: necesitaba, por una parte, la afirmación de ese poder real, del que el suyo era una subrogación, pero quería compartirlo dando a la *res publica* mayor carácter contractual y encerrando al soberano en un círculo estrecho de deberes y derechos en relación con aquellos linajes en que se juntaban riqueza y poder.

Al referirse a la rivalidad existente entre la monarquía y la nobleza, Suárez Fernández insiste en que estamos demasiado influidos por los historiadores del siglo XIX que nos han acostumbrado a entenderla como un enfrentamiento entre el buen orden que significaba la monarquía y una banda de aves de rapiña empeñadas en destruirlo. «Nada más engañoso –afirma–. La nobleza tenía su propio programa político que consistía en frenar el crecimiento del poder real: sus demandas de estamentación en el gobierno y observancia de las leyes privadas, con los usos y costumbres correspondientes, constituían también una forma de orden». Añade también que se falta a la verdad cuando se presenta a los Reyes Católicos como enemigos de la nobleza, siendo ellos, precisamente, los que más contribuyeron a situarla en los títulos y grados que debían conservar.

El problema que se debatía en aquel tiempo era radicalmente estructural. En esa forma de Estado que iba naciendo, ¿tendría primacía la potestad real o debería limitarse de acuerdo con la voluntad del cuerpo político que constituía la nobleza? El autor del libro que comentamos, asegura que Isabel y Fernando consiguieron convencer a los partidarios de la primera opción de que ellos defendían los postulados de orden y disciplina significados en la Corona, aunque sin alterar en lo mínimo el *status* de la nobleza. «Iba a triunfar, al fin –escribe–, la que podríamos llamar opción de centro». Los Reyes Católicos intentaron, con sus gestos de reconciliación, devolver al país la estructura que todos los Trastámara imaginaron, en un equilibrio en que a la monarquía correspondiese la plenitud del poder político, y a la nobleza, su imprescindible auxiliar, la plenitud del poder social.

Para conocer más a fondo cómo se llevó a cabo este largo proceso de rivalidades y entendimientos entre las dos fuerzas que formaban el núcleo duro del poder, la lectura del presente libro supone una aportación importante.

Y ya que tratamos de los repartos de poderes y poder en la Edad Media, en este terreno y en tales tiempos no es de despreciar el papel que jugaron las mujeres de la realeza y de la nobleza, que no se quedaron cortas. Bueno, cortas en número, sí, porque fueron pocas, pero ese reducido número «pincharon y cortaron» lo suyo, según nos cuenta María Jesús Fuente, profesora de historia medieval, en su reciente trabajo sobre las reinas y demás mujeres nobles medievales.

El papel de una reina en aquellos siglos se reducía a ser madre de los hijos del rey y asegurarle un heredero legítimo. Pero algunas de ellas no se limitaron a eso: Urraca de León y Castilla fue una reina poderosa, que accedió al trono al morir su padre sin heredero varón; María de Molina fue también una poderosa regente al morir su marido y tener un hijo menor de edad, y pasados unos años al morir este hijo y dejarle un nieto muy pequeño; Juana Enríquez defendió los intereses de su hijo Fernando el Católico, y por ello ejerció el poder como lugarteniente general de los reinos de la Corona de Aragón y en Cataluña. Y no sólo fueron las esposas, sino otras «mujeres del rey», madres, hermanas, parientas o concubinas, las que desempeñaron en ocasiones papeles importantes.

El modelo a seguir en la Edad Media es la Virgen María, que era un dechado de virtudes difícilmente alcanzables para las mujeres. Otro modelo de fémina es la Esther bíblica. Ambas con un papel primordial, el de intercesoras. Pero al estudiar la historia de las reinas españolas, la profesora Fuente se pregunta, ¿fue el de intercesora el único papel de la

reina? ¿Tuvo doña Urraca necesidad de interceder ante sus maridos, o fue ella quien reinó y tuvo un poder efectivo sobre los súbditos de sus reinos? ¿Y ante quién pudo ser intercesora Doña Berenguela, cuando el Papa había decidido anular su matrimonio con el rey de León? ¿Y qué papel tuvo la reina María de Molina, empeñada en que su hijo y su nieto fueran reyes en momentos difíciles de finales del siglo XIII y de comienzos del siglo XIV?

El estudio que comentamos se inicia a partir de las reinas visigodas, para continuar con las reinas de los primeros núcleos de resistencia al islam que formaron reinos, la monarquía astur y la monarquía navarra. Siguiendo un orden cronológico se pasa a las reinas de las dos coronas peninsulares, León-Castilla y Aragón (reino de Aragón, condado de Cataluña y reino de Valencia y Mallorca). Se comienza por la reina Baddo, esposa del rey visigodo Recaredo, y se acaba con la última de las reinas medievales antes de la Reyes Católicos, Juana Enríquez, madre de Fernando el Católico.

María Jesús Fuente compara a las mujeres de la realeza con la reina en el ajedrez, que como pieza clave de juego en el tablero es un buen símbolo de las jóvenes princesas, reinas o mujeres de alta alcurnia movidas por los varones de la familia como piezas en los «juegos políticos» en los que participaban. «Se las movía –escribe– como piezas de juego, o en ocasiones se movían ellas mismas en el tablero, que, tomado como símbolo del territorio político, era un elemento cambiante en el espacio y en el tiempo». Las mujeres son inseparables de sus hombres, bien sean padres, hijos, hermanos o maridos. Ellos son los jugadores que las utilizan como fichas en el tablero político. El mejor momento para mover ficha es la hora de contraer matrimonio, institución en la que la mujer es pieza clave. Una buena alianza matrimonial es una de las mejores bazas para ganar un juego. Los contrincantes se están jugando tierras, dinero o poder, y la mujer es portadora de ello.

La autora del libro que comentamos reconoce que no es fácil saber si la imagen de las reinas y demás féminas de su entorno que ha llegado a la posteridad es correcta. «Es quizá la más correcta posible –puntualiza–, si se tiene en cuenta que las imágenes se han transmitido en parte a través de leyendas». La leyenda, puro invento en su mayoría, era la historia que se narraba, que se ha conocido a través de los siglos, que ha llegado a nuestros días, y que, por tanto, hay que contar, aunque advirtiendo que recoge más elementos fantásticos que reales. Esta imagen también se transmite a través de las crónicas, que aunque de carácter diferente a la leyenda, también cabe en ellas manipulación.

En los seis siglos que duró la Edad Media, las mujeres que formaron parte de la realeza y de la nobleza, haciendo un papel secundario en el devenir de la historia, jugaron, a veces, un papel fundamental. Así nos lo cuenta Fuente entre interesantes datos históricos, literarios y legendarios.

Nobleza y monarquía y *Reinas medievales*, dos libros que nos hablan de nuestros ancestros; el primero es más académico, el segundo tiene un tono más divulgativo, pero no por eso es menos serio. Uno y otro aportan vida y rigor a nuestra historia, aportaciones muy de agradecer.

Isabel de Armas

El último retrato de W. G. Sebald*

Un escritor puede llegar a convertirse en un personaje de sí mismo y provocar con ello una confusión tan premeditada de la literatura con la vida que su imagen pública sature al lector mejor intencionado. W. G. Sebald (1944-2001) representa el proceso inverso: no sale de su literatura empapado de ademanes librescos sino que son sus libros quienes cruzan la delgada línea entre ficción y realidad. La breve nota con que la prensa europea se hizo eco de la muerte del escritor alemán a finales de diciembre de 2001 se corresponde con su propia actitud vital. Sebald, emparentado con esa raza de escritores radicalmente alejados de las alianzas que le pudieran estrechar el cerco alrededor del mundo editorial, se revela como dueño de su escritura hasta el punto de conseguir que su nombre sólo se cite tras el título de uno de sus libros o como referente de una forma singular de hacer literatura. Uno de sus modelos literarios es el austriaco Peter Handke. Lejos de las listas de ventas, los libros de Sebald, al igual que los de Handke, se leen constantemente en el goteo del boca a boca que termina por revelarse como única forma fiable y placentera de acercarse a un libro.

Esa discreción tangencial en la vida y en la literatura, esa callada extravagancia que supone resistir en la fidelidad a uno mismo y a sus principios, supone la misma determinación de los personajes que habitan sus libros. Tras la lectura de *Vértigo, Los emigrados, Los anillos de Saturno*, publicados en España bajo el sello del Debate, y *Austerlitz*, que un fatal accidente de tráfi-

* Austerlitz, *W. G. Sebald, traducción de Miguel Sáenz, Anagrama, Barcelona, 2002, 296 pp*

co convirtió en su testamento literario, traducido de forma impecable por Miguel Sáenz y publicado ahora por Anagrama, aplicarles a sus libros términos como *novela* o *personajes* resulta equívoco y en ese equívoco hay algo premeditado por parte del autor. Sebald desconfía de la ficción pero sus libros, aun con la boca pequeña, reclaman ser considerados como ficción. En su artículo «W. G. Sebald: el viajero y su lamento» escribe Susan Sontag: «Lo característico de una obra de ficción no es que la historia no sea verdadera –bien puede ser verdadera en parte o en su integridad–, sino su uso o expansión de una variedad de recursos (aun documentos falsos o fraguados) que producen lo que los críticos literarios llaman *efecto de lo real*. Las ficciones de Sebald –y la ilustración visual que las acompaña– proyectan el efecto de lo real a un extremo fulgurante». Se trata de libros misceláneos, medievales en su estructura de peregrinaje, habitados por personas que cruzan el umbral de la literatura llamadas por un narrador-autor que pasa a cámara lenta la película de sus vidas, previa restauración en la sala de montaje. De ahí que los retratos fotográficos, supuestamente reales, con los que complementa sus narraciones sean, en sus propias palabras, «documentos de una ausencia casi metafísica. Mudas, las figuras te miran como esperando la oportunidad de decir algo». También los edificios, los objetos y el espacio se convierten en un material sensible de la memoria que nos acerca, nos afecta y nos incluye en la narración.

Austerlitz es tanto la culminación de ese proceder narrativo como el conmovedor testimonio de una conciencia «extraterritorial» reflejo de sí mismo, del propio Sebald. Esto nos recuerda unas palabras de Handke en *El año que pasé en la bahía de nadie*: «Para mí es como si yo, para acercarme a la verdad, tuviera que contar la historia de alguien distinto, de otros, que es, además, lo que estoy haciendo desde hace muchísimo tiempo». A través de la historia de otros, Sebald intenta relacionar los sentimientos personales y los recorridos objetivos de la historia. Busca la manera en que se condicionen mutuamente. Busca una modalidad que le permita garantizar su presencia en el texto y tomar postura sobre el estado de las cosas sin caer en el confesionalismo, sin *novelarse* a sí mismo. La presencia del narrador-autor en el texto será la del viajero confiado en el azar del caminar sin rumbo, el viajero que indaga con meticulosidad en los detalles que se han salvado del pasado y que conforman unas vidas a reconstruir como si de un relato oral se tratara, encadenando una historia con otra como Austerlitz ante la atenta escucha del narrador-autor. *Austerlitz* ejemplifica el modo de narrar en que los sen-

timientos personales se condicionan mutuamente con el recorrido objetivo de la historia. El relato oral de Jacques Austerlitz ante el sorprendido narrador-autor ejemplifica la esencia literaria del escritor que está detrás de ese desdoblamiento: «Desde el principio me asombró cómo elaboraba Austerlitz sus ideas mientras hablaba; cómo, por decirlo así, partiendo de la distracción, podía desarrollar las frases más equilibradas, y cómo, para él, la transmisión narrativa de sus conocimientos especializados era una aproximación gradual a una especie de metafísica de la historia en la que lo recordado cobraba vida de nuevo».

Concibiendo el viaje como estrategia narrativa de la experiencia histórica esencial en nuestra relación con el pasado, Sebald se mueve por una «poética de la frontera» de la que resurgirá sucesivamente como apátrida, compilador de lo descatalogado y recolector de minucias sorprendentes. El hilo conductor que recorre tal diversidad de aspectos surge de una predisposición reflexiva que elabora racionalmente hasta el último detalle. Ahí coincide con Magris, ambos con una mirada tan irónica como benevolente. Esa conciencia «extraterritorial» confluye en la perspectiva moral de extrañamiento, la identidad *extranjera* introducida en la literatura por Camus. Descendientes de esa misma perspectiva moral son el narrador-autor de Sebald, Handke en *El año que pasé en la bahía de nadie* o Kerstéz en *Sin destino, Kaddish por el hijo muerto o Yo, otro*. Ya en libros anteriores de Sebald, sobre todo en *Los emigrados*, los personajes eran desposeídos, extranjeros de sí mismos para los que el camino importa más que la meta. Ese carácter nómada que propicia una perspectiva distanciada, una extraña habilidad para observar, provocaba en el propio Sebald sentimientos encontrados respecto a su propia identidad: «Mi relación con Alemania es muy ambivalente, se me acepta de inmediato como nativo pero en mi propia recepción de esta aceptación siempre hay un problema, algo que no va».

Precisamente como en los libros de Kerstéz citados más arriba, el personaje Austerlitz hilvana el relato de un exilio, la historia de un europeo que lo pierde todo: patria, familia, idioma y nombre. Vive en Londres pero no es inglés. En los años cuarenta, deportados sus padres a sendos campos de concentración, llega a Gales como niño judío refugiado y crece solitario con un párroco y su mujer. «Me horrorizaba escuchar a alguien, y mucho más hablar yo, y cuando eso siguió así, comprendí poco a poco lo aislado que estaba y había estado siempre, lo mismo entre los galeses que entre los franceses y los ingleses. Nunca pensé en mi verdadero origen, dijo Austerlitz. Tampoco me

había sentido perteneciente a una clase, una profesión o una fe religiosa. Entre artistas e intelectuales me sentía tan mal como en la vida burguesa, y desde hacía mucho tiempo no creía ser ya capaz de entablar una amistad personal». Austerlitz, *alter ego* de Sebald, con sus pesadas botas de excursionista y su mochila («la única cosa fiable en mi vida»), sus pantalones de faena descoloridos y su chaqueta de vestir hecha a medida pero pasada de moda, que nunca ha tenido reloj («ni un reloj de bolsillo ni mucho menos un reloj de pulsera») porque un impulso interior le hace oponerse al poder del tiempo, excluyéndole de la actualidad, con la esperanza de que el tiempo no pase, no haya pasado, «de forma que pudiera correr tras él, de que todo fuera como antes, o mejor dicho, de todos los momentos de tiempo coexistieran simultáneamente...», Jacques Austerlitz, inicia una difícil ascensión a través de la memoria para salir de las inhibiciones hacia sí mismo. Escribió María Zambrano que la memoria tal vez sea la manera de conocimiento más cercano a la vida, la que le traiga la verdad en la forma en que pueda ser consumida por ella: como apropiación temporal. Así es el peregrinaje de Austerlitz en busca de su identidad. Una vez liberado de su vida de falso inglés y aplastado por el sordo sentimiento de no pertenecer a ese Estado ni a ningún otro, la relación entre espacio y tiempo, tal como se experimenta al viajar, tiene algo de ilusionista e ilusoria: «En mis paseos por la ciudad, miro en alguna parte uno de esos patios tranquilos en los que, desde hace decenios, nada ha cambiado, siento casi físicamente cómo la corriente de tiempo se desacelera en el campo de gravitación de las cosas olvidadas. Todos los momentos de mi vida me parecen entonces reunidos en un solo espacio, como si los acontecimientos futuros existieran ya y sólo aguardaran a que nos presentemos de una vez en ellos».

Jaime Priede

Marsé por Erice

Como Erice explica en las páginas prologales del libro*, un feliz maridaje de vivencias personales (como espectador y como lector) le hizo interesarse por la adaptación de la obra de Marsé. En primer lugar, nos narra una experiencia infantil que cobrará todo su sentido tras leer el guión: la fascinación que le pro-

* *Víctor Erice*, La promesa de Shanghai, *Areté, Barcelona, 2001, 398 pp.*

dujo, como si de un chaval de las novelas de Marsé se tratara, el contemplar *El embrujo de Shanghai* de Josef Von Sternberg (*The Shanghai Gesture*, 1941), película que quedó, son sus palabras, «unida para siempre a mi experiencia de espectador infantil» (p. 13). Epifanía que sólo se da en la infancia, que, cuando nos convertimos en adultos, se puede dar, pero de otra manera. Erice lo escribe en tercera persona con bellas palabras: «Ellos [él y un amigo] viven aún en ese instante privilegiado donde las cosas suceden por vez primera, turbación original de los sentidos a través de la cual cierta belleza del mundo se les revela» (p. 11). La otra experiencia, claro está, fue la lectura en el año 1993, antes de ser publicada, de la expléndida novela de Marsé que, como homenaje, tomaba prestado el título del filme de Von Sternberg. En definitiva, relaciones a través del arte que cambian para siempre nuestras vidas.

Erice, él lo ha contado, adoptó más que adaptó *El embrujo de Shanghai*. Ya desde el cambio de título «promesa» («promesa del mundo», p. 14, promesa de felicidad) por 'embrujo', el director hizo suyos los temas axiales de la novela marseana para ofrecernos las peripecias de unos personajes ya conocidos pero ciertamente renovados. Erice poda aquí y allá, se desvía y retorna a la narración original, desarrolla pasajes que la novela apunta, pero nunca desvirtúa el espítitu romántico y el sentido último de la narración de Marsé. Por eso Erice reproduce al pie de la letra las palabras de Marsé al final de su guión: «[...] a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer alumbramiento». (cito por la edición Lumen, p. 231; las palabras reproducidas en *La promesa*, p. 393).

Estructuralmente, Erice sigue la técnica narrativa que ya empleara Marsé en su novela. Desde un presente imposible de fechar, el narrador adulto (Erice lo actualiza mediante un ajustado empleo de la voz en *off* y la visualización del acto de escritura) cuenta su historia de sueños y de derrota, de verdad y de dolor, de aprendizaje de la decepción, mezclando el humor y la ironía con la tragedia, con la catástrofe; el misterio, la aventura, el cine, con una realidad que es una espesa papilla gris de represión, sufrimiento, ignorancia y hambre. La acción transcurre en el barcelonés barrio de Gracia y el grueso temporal que abarca va de finales del año 1947 a 1952. La principal *traición* narrativa para con el original consiste en la supresión de la parte de la acción novelesca que transcurría en Shangai. Dicha mutilación, que surgió por imperativos de producción, tiene sus ventajas e inconvenientes. La ventaja esencial de la misma es que el lector del guión puede

imaginar libremente, gracias al pie que le dan unas postales, un *chipao* y un abanico, qué endemoniadas aventuras han llevado al Kim a Shangai. Pero queda por ver si esos mínimos objetos emblemáticos serían catalizador suficiente para la ensoñación en el hipotético filme (en esto jugarían un papel importante la luz y la música del mismo). Con respecto a la novela, esta decisión elimina el personaje del Kim y rebaja el protagonismo de Forcat, narrador de un cuento chino (nunca mejor dicho), sublime mentiroso, homenaje de Marsé al contador de historias que con materiales de segunda fila hace ver lo que cuenta, al narrador auténtico capaz de dotar de vida lo inventado. Ello conlleva, asimismo, que se atenúe la descarnada brutalidad que en la novela tenía el esclarecimiento de la verdad con la entrada en escena del Denis. En el guión, Dani conoce antes que Susana la verdad y calla (en la novela la bofetada de realidad que sufrían era simultánea), lo que resta intensidad dramática a ese momento crucial de la narración. El peso protagónico cae así, además de en Dani y en Susana, en el capitán Blay, más trágico que cómico, entrañable perseguidor de una quimera de libertad, Don Quijote paseándose por Gracia; la chimenea de la fábrica Dolç que vomita un humo malsano es su gigante y Dani su escudero fiel, su Sancho adolescente.

Así, Erice centra su narración en la Barcelona de 1948 mediante la profusión de personajes secundarios y la profundización de algunas de las relaciones de los principales, lo que convierte su guión en un relato intimista que, partiendo de una estética realista, se eleva de continuo hacia el onirismo. En muchas de las desviaciones efectuadas por Erice, por otra parte, se nota sobremanera que ha querido hacerse eco de otras de las novelas marseanas del ciclo de posguerra y, con ello, además de con algún que otro guiño, rendir un implícito homenaje al novelista barcelonés.

Otro elemento vertebrador del discurso de Erice es el uso del *Leitmotiv*, tanto visual (la imagen del miliciano muerto sobre el que cae la nieve) como textual (mediante algunas palabras recurrentes del capitán Blay, el director introduce reflexiones acerca de la identidad y apuntes metaficcionales: «La exageración es el modo más exacto de decir la verdad», pp. 116, 192 y 229).

Durante la lectura del guión de Erice no decae un momento el interés del lector por lo contado. En esta obra, el director da muestras más que sobradas de su talento creador y, en algunos pasajes (el padre buzo de Forcat, la armónica en el entierro del capitán Blay, el amor a la ficción encarnado por los tebeos baratos y la realidad representada por los curas intolerantes) logra dotar de vida lo narrado estrujando la realidad para que dé poesía sin olvidar nunca del todo la reflexión y la crítica.

La eterna lucha que estigmatiza al ser humano entre la realidad y el deseo, entre lo vulgar y lo extraordinario, tiene tanto en la novela de Marsé como en el guión de Erice dos vehículos de excepción. Ambos han narrado apelando a nuestros sentimientos que la renuncia a los sueños infantiles, que la madurez, es un tránsito doloroso hacia el conocimiento en el que se delimitan al fin la realidad y la ficción. Todos fracasamos en la búsqueda de la felicidad, pero no todo acaba en derrota y frustración, nos dicen estos creadores con sus artificios, porque el mundo mantiene intacto, cada día y renovado, el corazón de su promesa.

Marcos Maurel

Poesía del silencio*

A casi todas las edades se llega convaleciente. A la edad de Joan Margarit se convalece quizá del exceso de cordura o de renuncia. Quizá por eso es también esa la edad que algunos escogen para la desobediencia comedida pero confesa, más segura de sí misma que en etapas anteriores y remedio, seguramente, para detener la espiral viciosa de la indiferencia o la vida vegetativa. Esa desobediencia que algunos escogen puede ser hija profunda, pues, de la entereza de la edad, como cuerdo y entero estuvo Oscar Wilde cuando escribió *De profundis*, o lo están los grandes diaristas cuando anudan la vida de cada día a la experiencia de escribirse, incluida la escritura de la desolación. La cordura a Joan Margarit le desaconsejaba publicar este poemario, pero más allá de los sesenta, «empiezo a tener la edad de saltarme los consejos» (p. 105): afortunadamente, lo ha hecho y nunca más volverá a tener esa razón para hacerlo.

Joana es el resultado literario de una muerte real porque Joan Margarit, desde hace ya años, desde *Edat roja* o desde *Llum de pluja*, ha atado la escritura lírica a la experiencia moral y humana del hombre que hace físicamente los poemas, y sus poemas suelen decir cosas de la vida pensada o sentida del hombre que los firma. Esta vez ha atropellado, más radicalmente todavía, la distancia entre los hechos y el poema «porque necesitaba hacerlo así» (p. 105), como ha necesitado hacerlo con otros poemarios dictados por experiencias menos irreversibles que la muerte. Joana es el nombre de la hija enferma, deficiente, que Margarit había evocado en otros poemarios, y en algún poema antológico (como el de Joana vista en el retrovisor). En

* Joana, *de Joan Margarit, edición bilingüe, Madrid , Hiperión, 2002, 117 pp.*

este diario de sus últimos meses a Joana la hospitalizan, la intervienen quirúrgicamente –«Diu que ella, en un intent desesperat/ de salvar-se, va dir *t'estimo* al metge»–, la acompañan cuando muere, la sepultan, y la despide en el último poema un padre que, sin culpa, se descubre convaleciente de otra enfermedad tan irreversible como la muerte, el alivio del olvido. Ni idealismo iluso sobre la perpetuación de los muertos en la memoria –no perdura ella sino otra, después del «Saqueo» de la muerte: «Ara ets una altra»– ni patetismo desolado por la ausencia, ni dramatismo incendiario: sí la consignación murmurada con palabra clara del dolor de un padre que pierde a una hija y la evoca en los espacios compartidos de otro tiempo, le declara su amor vivo de padre y la alegría de su memoria, una habitación de hotel habitada con ella, un pedazo de jardín, un lobo muy viejo, un agua de mar que anduvo por ella.

El libro no arroja sobre el lector poemas con los grumos de la cólera o las trampas de la ira liberadora, terapéutica. No es escritura de consolación ni es protesta que araña patética las sombras de la muerte, no es poesía de la sangre sino de las palabras desangradas de la experiencia, domada con las mismas agujas de tejer que el poeta lleva muchos años manejando, con algunos ovillos escogidos a conciencia y entre esos ovillos está el que mejor ha aprendido con los años, la elipsis y la narración lírica, el emplazamiento del yo diluido en el poema, la escena tocada de una atmósfera de luz y tiempo.

Ni declamatorio ni visionario, ni desgarrador ni turbio de lágrimas –aunque las llame la nitidez de un adjetivo, la precisión de un silencio, el emplazamiento de una palabra, la reserva de un detalle, en poemas justos: «Non hi ha miracles», «L'alba a Cádiz», «Les quatre de la matinada», «Pare i filla», «Sant Just, 2 de març de 2001», «Saqueig», «El present i Forès», «Profesor Bonaventura Bassegoda», «Al fons de la nit». En ellos está la lírica de un estoico sentimental y cuerdo, vitalista como la sonrisa que evoca de Joana y sin la queja banal ni la imprecación a la muerte, ni siquiera al dolor.

Escritura moral detenida, poco menos que en el libro entero, un momento antes de la desesperación porque ella no sabe de palabras sino sólo de lágrimas y gestos. La desesperación sólo calla o hace mala literatura. La literatura del dolor está en las palabras; no en el tiempo transcurrido entre el hecho y el poema, sino en la capacidad de escoger el orden de los ecos. Quizá por eso Joan Margarit ha llegado hace tiempo a la edad de ser ese fértil desobediente que se pone en riesgo para poner un poco de orden, hacer lo que no debe hacerse, escribir buena poesía para decir adiós no tanto a una hija como al padre que ha perdido una niña de treinta y pocos años.

Jordi Gracia

Los libros en Europa

Teoría del arte, *José Jiménez, Tecnos-Alianza, Madrid, 2002.*

Teoría del arte establecerá un jalón en la reflexión estética en nuestro país. Presenta lo que el título anuncia, una teoría del arte, esto es, el planteamiento de las cuestiones teóricas que definen cualquier teoría en cualquier ámbito: el qué, porqué, cómo y para qué es el objeto en cuestión, en este caso el arte. Cuerpo teórico que emerge de un libro que se ajusta a lo que el autor declara en la primera línea: ser un ensayo creativo en el terreno de la prosa de ideas. Por tanto, «teoría» que no es una vacía especulación a priori de lo que debiera ser el arte, sino reflexión determinada en el contexto de nuestra vida presente, y a partir de los objetos de arte en que se va depositando nuestra experiencia de este presente.

El armazón teórico de *Teoría del arte* nos lo encontramos aquilatándose en las sucesivas entregas del pensamiento de José Jiménez, entre las que destaca por su intención sistemática *Imágenes del hombre* (1986). El arte es la actividad que mediante la manipulación de elementos sensibles consigue plasmar, crear o, simplemente, hacer visible una imagen. «Las imágenes constituyen un trazo simbólico de los sentidos de vida y muerte que, en el decurso de una tradición de cultura determinada, se transmiten de generación en generación».

El libro discurre en siete capítulos en los que, tras un saludable distanciamiento respecto a las trampas de las erudiciones sobre la «esencia» del arte, nos ofrece un repaso a la génesis del arte, una llamada de atención a las transformaciones que ha sufrido el objeto mismo llamado arte, un análisis de los componentes del arte mostrando el cambio estructural que supone la última modernidad, cerrándose en los últimos tres capítulos con un análisis de lo que se ha venido llamando la «estetización generalizada» de la sociedad contemporánea y que Jiménez define como la «era de la imagen global», época en que los mecanismos técnicos y sociales ponen aún más en cuestión, si cabe, las teorías, categorías y concepciones estéticas aferradas al pasado pero aún presentes y persistentes.

Mateu Cabot

Poesía, *Luis Felipe Vivanco, editorial Trotta, Madrid, 2002 (2 volúmenes), edición de Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca.*

Si ya de por sí escasean los buenos momentos para la lírica, los

poetas que tuvieron que sufrir la guerra fratricida de 1936-1939 y toda su posterior irracionalidad, conocieron una amarga desdicha difícil de calibrar todavía hoy. La verdadera «intrahistoria» de aquellos años –*Tiempo de dolor* titulará Vivanco su libro de 1940– la encontramos en sus obras. Apuntará el poeta en su *Diario*: «Y desde la intrahistoria, exigencia de calidad y autenticidad histórica». Luis Felipe Vivanco (1907-1975), aunque estudió arquitectura y con ella se ganó la vida, ya desde muy pronto cedió a la pasión literaria, publicando en revistas como *Los Cuatro Vientos* y *Cruz y raya*. Entrará en contacto con Luis Rosales y los hermanos Panero, Leopoldo y Juan.

Su aventura poética da comienzo con *Cantos de Primavera* (1936), libro de desbocada pasión amorosa, aunque ya, entre 1927 y 1931, compuso los poemas experimentales de *Memoria de la Plata*. Se suceden los libros: *Tiempo de dolor* (1940) que tematiza «una aguda crisis religioso-familiar», «un desarreglo de los sentidos» y una muy difícil tensión social. Entre 1945 y 1965 escribirá los cuatro libros que supondrán el «largo esfuerzo» de *Los caminos* (1974) y que son un adentramiento, una poesía en gran medida religiosa, como él mismo reconoció. El libro mereció el Premio de la Crítica de 1975, premiando en él toda una larga trayectoria. Y *Lecciones para el hijo* (1961) y *Prosas propicias* que no verá la luz hasta después de su muerte, en 1976. También se recogen aquí los *Poemas en prosa*, escritos entre 1923 y 1932, con redacción definitiva de 1970 y *Poemas sueltos* (1951-1962).

La poesía era para él, sobre todo, una afirmación de su querer, y un continuado agradecimiento. Se sabía depositario de increíbles maravillas que era preciso comunicar, acercar a los demás, contemplar con los demás. Ve la poesía como una bienaventuranza. Hasta ahora lo político y circunstancial parecía obviar lo sustancial, haciendo recaer en poetas como Rosales, Panero o Vivanco una extraña maldición. Deberíamos atenernos a los textos, a su calidad y cualidad estéticas, y por lo tanto ética. En los dos volúmenes que recogen la *Poesía* de Luis Felipe Vivanco tenemos la oportunidad de comprender que la poesía está, o debería estar, muy por encima de las banderías humanas.

La última frontera, *de Bruno Arpaia, traducción de Alejandro Pérez Viza, Lumen, Barcelona, 2003, 335 pp.*

Bruno Arpaia (Ottaviano, 1957) recrea en *La última frontera* –que en italiano se titula *L'angelo della storia*– buena parte de aquel horror, en dos historias que acabarán conver-

giendo en un único final. (Algo de todo esto ya había aparecido en *Tiempo perdido*, novela de 1997). Arpaia, editor y traductor de literatura española e hispanoamericana, narra, en capítulos prácticamente alternos, por una parte las aventuras y desventuras –más desventuras que aventuras– de un joven soldado republicano español, Laureano Mahojo, que ya casi octogenario es interrogado sobre Walter Benjamin, al que conoció en los últimos momentos de su vida, cuando él mismo se dedicaba al contrabando por los Pirineos. Por otra parte se nos cuenta el deambular del propio Benjamin desde que sale de la irrespirable atmósfera del Berlín de 1933 camino de París, huyendo del nazismo. Dos vidas que se anudan en un trágico final, dos vidas que –cada una a su modo– resultan épicas. Y verdaderamente que la de Benjamin es todo un viaje iniciático, que tiene en el sufrimiento su columna vertebral. Su mejor amigo, Gershom Scholem, seguramente lo vio así.

La novela se lee de un tirón. Está bien escrita, narra unas historias que desprenden emoción y aventura y, sobre todo, cuenta como personaje central con el atractivo moral e intelectual de alguien como Walter Benjamin, realmente fascinante. Y el lector no deja de percibir cierta afinidad –y digo cierta– con *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Porque estamos ante una novela que se mueve entre el reportaje y el apunte biográfico, hilvanada siempre por la memoria y por la nostalgia de lo ya perdido, del fracaso vital. El personaje Benjamin, en un momento determinado, dirá con palabras de Dostoievski: «He vivido, pero la vida no la he visto nunca. Me la han barrido como si fuera polvo». La literatura funciona aquí como una hermenéutica de la tragedia, como una redención que tiene en el texto –ese manuscrito que acompaña siempre a Benjamin en su cartera– su metáfora es real.

Según se avanza en la lectura se va imponiendo la lógica de la piedad. Piedad por los muertos y piedad por los vivos. Una piedad que es mucho más que una estética, y que nos hace trascender el lenguaje en el que se expresa Arpaia, para buscar más allá de las apariencias el sentido de unas vidas que bien pudieron ser así. Hoy como ayer el hombre se encuentra tantas veces desasistido, cara a cara con el dolor, con la contradicción, pendiente de ese Ángel de la Historia tan inescrutable como locuaz.

Cuentos de guerra, *de Léon Bloy, edición, selección y traducción de Luis Cayo Pérez Bueno, El Cobre ediciones, Barcelona, 2002, 169 pp.*

André Gide, en *Los monederos falsos*, escribió que sentía horror

hacia los sentimientos convencionales. Y no le faltaba razón. Hoy como ayer tanto en el mundo de las ideas como en el de la vida, se desarrolla una insufrible monotonía, un tedio atroz, que se manifiesta entre otras cosas en un considerable aburguesamiento intelectual que nos paraliza casi del todo la imaginación. Pero no fue así en Léon Bloy (1846-1917), el autor de estos cuentos extraordinarios. Este «bohemio vuelto a lo divino», este anarquista católico que tronaba contra una sociedad –no muy distinta de la actual– donde la hipocresía, el materialismo y la usura eran los pivotes alrededor de los cuales giraba una buena medida el yo, significó un evidente punto de inflexión en la prosa francesa de finales del siglo XIX. Desde el romanticismo su obra se enmarca en una reacción que podemos llamar espiritualista, donde destacaron otros autores como Renan o Péguy. Amigo de Maritain y de Huysmans, el concepto que Bloy tiene de la literatura es decididamente reivindicativo. Su estética panfletaria y grandilocuente, veraz y vehemente, reivindica tozuda una ética que dignifique al ser humano. En sus novelas, diarios –tal vez lo más conocido de lo suyo–, cuentos y demás escritos se percibe muy bien esta reflexión.

Estos cuentos –que proceden de su libro *Sueur de sang*– se mueven todos ellos en el cruel ámbito de la guerra, donde la conducta del ser humano se extrema y es puesta a prueba. El dolor, la soledad, la tortura se ven redimidos siempre por el amor a Francia, por lo trascendente, por ese inmenso fondo de dulzura que ya Rubén Darío señaló en su libro *Los Raros* –cuyo texto sobre Bloy sirve de prólogo a este precioso volumen– como característica muy personal del autor francés. Los desastres de la guerra producen monstruos, pero también despiertan actitudes heroicas nunca sospechadas. En el cuento «Una francotiradora» nos dirá que la guerra es en sí misma un caos de inverosimilitudes, la historia de los asombros humanos. Léon Bloy persigue sin duda una intención ejemplarizante, que repercute hasta físicamente en el ánimo del lector. Esta conmoción nos devuelve una imagen más real y más nítida de la naturaleza humana.

Guillermo Urbizu

Obras completas XIX. Retratos y biografías IV, Biografías de escritores (1930-1953), *Ramón Gómez de la Serna, ed. Ioana Zlotescu, prólogo Juan Pedro Quiñonero, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.*

Creo puede decirse que de todos los volúmenes de la admirable edición de Zlotescu de las obras com-

pletas de Ramón, éste es el más impresionante testimonio de la capacidad de un genio creador de comprender y retratar, con su originalidad propia basada en la greguería y la evocación de la imaginación pura, a otros genios literarios. Ramón los comprende con ternura y humanidad en un retrato psicológico de profundas dimensiones, que nos aportan un vaciado de la estructura interna del cerebro del escritor que analiza, al mismo tiempo que nos ofrece una riquísima gama de registros imaginativos, propios de su arte inigualable, el arte de Ramón.

Debo decir que de todos los textos del prolífico, genial Ramón, quizás los que prefiero son sus escritos biográficos, y entre ellos los que se contienen en este volumen: los que dedica a Azorín, Carolina Coronado, Valle Inclán, Lope de Vega, Poe y Quevedo. A esperar el volumen que contenga la impresionante biografía de Oscar Wilde, que nos habla del desenlace dramático de la vida de un esteta.

Hay en estas biografías una profunda comprensión del personaje, basada en rica documentación histórica, que queda oculta tras las abundantes salvas y bengalas de los recursos imaginativos con que se les aborda. También contiene valiosos detalles intrahistóricos, por ejemplo sobre Espronceda y su relación con Teresa.

Estas biografías eran textos muy difíciles de conseguir en librerías de viejo. Van desde la visión profunda y próxima que ofrece de Azorín, hasta la divertidísima, llena de anécdotas increíbles, que dedica a su amigo Valle; o las tremendas páginas –de singular valor– que dedica a Quevedo, detallando el tema de la muerte en este autor con una profundidad que desmiente a quienes han considerado a Ramón como un superficial y caprichoso escritor. Contrasta la visión metafísica de Quevedo obsesionado por la muerte de su propia visión hedonista y lúdica de la vida. Es el contraste entre el mundo antiguo y el moderno. Pero Ramón salva la distancia, se introduce en el cerebro y los sentimientos del escritor barroco, y nos ofrece un texto espléndido, desde la perspectiva de su estilo personalísimo y único siempre. Todo ello entre una lluvia de sugerencias e intuiciones riquísimas, por ejemplo cuando habla de la ingenuidad de la España imperial (p. 1062-3).

Ramón transmite en estas biografías lo mejor de sí mismo, porque frente a lo que ocurre en sus textos narrativos, que son pura ficción imaginativa basada en las greguerías y los aciertos de lenguaje, aquí se fundamenta en la personalidad de un genio real, su arte gira en torno a una verdad, la de los escritores que estudia, recreando su mundo con profundidad. Todo ello con el estilo propio de Ramón, con sus hallazgos imaginativos, con sus destellos de lenguaje y metáforas.

Pero es el Ramón más humano el que aparece en estas páginas, porque se basan en la comprensión también humana de otros personajes verdaderos.

En fin, textos rarísimos que se han recuperado para la posteridad. Quizás el más valioso de los volúmenes de esta espléndida edición de las obras completas de Ramón, que cuida amorosamente Ioana Zlotescu, a quien sólo cabría hacer el afectuoso reproche de haber hecho unas notas finales excesivamente sucintas, cuando el tratamiento de estos temas hubiera permitido una erudición más amplia. Nada de fondo que objetar sin embargo para esta admirable empresa de recuperar a Ramón para la posteridad. Máxime teniendo en cuenta que nuestro autor no llegó a ver en vida publicada sus obras completas. En definitiva, un libro para disfrutar.

Diego Martínez Torrón

Sigfrido, *Harry Mulisch, traducción de Isabel Clara Lorda, Tusquets, Barcelona, 2003, 198 pp.*

El escritor holandés Harry Mulisch (1927), sorprende cuando con rotunda seguridad confiesa que «escribe libros estupendos» y cuando, no sin cierta ironía, no sólo sostiene que sus colegas son, en general, unos «depresivos aburridos», que leyó de todo «hasta los 30 años y luego paré. Ya me había formado una idea de lo que valía la pena saber / .../ Lo que leo son ensayos, ciencia, análisis de todo tipo», si no que ha calificado el Premio Nobel de Literatura, al que ha sido candidato varias veces, de «sueño de juventud». Es uno de los escritores más galardonados de los Países Bajos, con obras tan significativas como: *Dos mujeres, El atentado, El descubrimiento del cielo o El procedimiento*, todas ellas traducidas por Tusquets. Hay que decir que Mulisch posee una enorme capacidad literaria camaleónica, faceta que le permite tratar temas diferentes (la moral, la metafísica, la ciencia) y géneros (es poeta, ensayista y novelista) de tal manera que el asombro está asegurado.

Sigfrido es una reflexión en torno a la figura de Hitler, un personaje que ha perseguido al escritor como lo prueban los siguientes libros: *El asunto 40-61* (1961), reportaje acerca del proceso Eichman; *El futuro de ayer* (1972), un ensayo sobre Hitler y *El atentado* (1982). Esta obsesión se explica por el hecho de que el padre de Mulisch colaboró con los nazis en la Holanda ocupada –dato que no oculta– pero que permitió salvar a su madre, judía, de la cámara de gas. No hay que olvidar, por otro lado, que cuando estalla la II Guerra Mundial,

Mulisch tiene doce años, que se hace adulto con ella y que sin el conflicto bélico «no habría profundizado en una de las figuras más anodinas del XX, Hitler», como confiesa este autor. El marco histórico temporal de la novela lo da la casualidad de una fecha: 9 de noviembre. Fue en ese día cuando tuvo lugar la destitución del emperador alemán (1918); el fracaso del golpe de Estado de Hitler en Munich (1923); la noche de los cristales rotos (1930) y la caída del muro de Berlín (1989).

Mulisch articulará materiales biográficos, históricos y ficticios en una novela que abordará el tema del nazismo y sus vinculaciones con el mal, el mal absoluto encarnado en Hitler.

Herter, un también, prestigioso y laureado escritor, claro *alter ego* de Mulisch, llega a Viena, todavía ocupada por las cuatro potencias aliadas, en los años inmediatos al término de la II Guerra Mundial. Comienza a rondarle la idea de «encontrar un marco experimental ficticio» en el que situar a Hitler y escribir sobre él. De esta manera en la novela le proporciona un hijo, Sigfrido, el héroe germano que no conocía el miedo, con el fin de conocer su naturaleza enigmática y sus perfiles invisibles, rasgos que, según el autor, justifican que se hayan vertido ríos de tinta sobre su personalidad –a diferencia de lo ocurrido con Mao o Stalin–. Mulisch trata de llegar a «la comprensión de un fenómeno a partir del absurdo», ya que Hitler «fue el horror desde su mismo nacimiento». Para el autor de *El atentado*, Hitler tuvo que matar todo para poder existir. El mundo ideal de Hitler era la desigualdad del hombre y a partir de esta afirmación Mulisch perfila un personaje más inquietante al añadirle facetas esotéricas, referencias al providencialismo hitleriano, a la mitología germánica (convierte a Sigfrido en hijo del mal, es «la semilla del diablo») y envuelve a Hitler de una atmósfera claustrofóbica.

Las reflexiones sobre Wagner, sobre el proceso creativo y, sobre todo, las divagaciones filosóficas, tan frecuentes en la narrativa de este escritor y, en el libro que nos ocupa, bastante forzadas, distraen de la trama central y convierten la novela en un texto más moderado y menos poderoso que los anteriores, a pesar de que para escribirlo el autor devoró «dos metros de libros sobre Hitler y su época».

Milagros Sánchez Arnosi

El fondo de la maleta

El vago estío

Es un tópico tal vez de origen poético, como casi toda palabra, que el verano es vago. Y, para acentuar su vaguedad, se lo rebautiza estío. Vago es ocioso y también, de imprecisos contornos. Frente al *invierno*, laborioso y *nítido*, el verano es la molicie de no hacer nada y recoger los frutos que el año agrario ha ido sazonando con paciencia.

El calor apacigua nuestra dinámica, nos hace relajados y contemplativos. Los pueblos de climas cálidos tienen fama de indolentes y devotos de la pasividad. Cierto gozo en el contacto del cuerpo con el exterior, por la ligereza o falta de ropa, da al estío una vaguedad inmensa, cósmica. El atuendo protege pero también separa el cuerpo del ambiente inmediato. La desnudez conecta al individuo con el mundo. La belleza o la fealdad de los cuerpos se exponen con actitud sincera, indefensa, en playas y piscinas, cuando no en plena calle.

Desde luego, no hay calor sin gelidez y las virtudes de cada estación corresponden al cambiante rostro de eso que no vemos y que nos hace y nos deshace, el tiempo. Más aún: las opuestas calidades del verano y el invierno se complementan y se concilian en la rápida transición del declive otoñal y el crecimiento de las primaveras.

El verano es la contemplación que resulta esencial al saber, el alejamiento apolíneo de la mirada que inmoviliza a su objeto y lo examina con prolijidad. El invierno es la práctica que involucra al sujeto en el objeto, que pone la mano activa en posición de hacer y deshacer las cosas del mundo. Hay que distinguirse y confundirse en una espiral dialéctica que amenaza con no tener fin, con no llegar jamás a esa tierra donde siempre hay templanza de días y noches, alimentos que se consiguen sin esfuerzo, juventud perenne, salud inquebrantable y la sensación, otra vez vaga, de permanecer lejos de la muerte.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Crítico y periodista argentino (Madrid).
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
MELCHOR ARMESTO: Sociólogo argentino (Madrid).
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
TRINIDAD BARRERA: Ensayista y crítica española (Sevilla).
ANA BASUALDO: Escritora argentina (Barcelona).
PILAR CABAÑAS: Crítica literaria española (Viena).
MATEU CABOT: Ensayista español (Palma de Mallorca).
DARÍO CORBEIRA: Crítico de arte español (Madrid).
CARLOS CORTÉS: Escritor costarricense (San José).
EMETERIO DÍEZ: Crítico de cine español (Madrid).
JORDI DOCE: Escritor español (Madrid).
ANTONIO DOMÍNGUEZ LEYVA: Ensayista español (Dijon).
EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO: Ensayista y crítica española (Madrid).
AURORA FERNÁNDEZ POLANCO: Crítica de arte española (Madrid).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
JORDI GRACIA: Ensayista y crítico español (Barcelona).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
JOSÉ ANTONIO LLERA: Crítico literario español (Madrid).
MAY LORENZO ALCALÁ: Diplomática y escritora argentina (Madrid).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
EDGAR MONTIEL: Escritor mexicano (París).
JULIO ORTEGA: Escritor peruano (Providence).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
GORETTI RAMÍREZ: Crítica literaria española (Providence).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
AGUSTÍN SEGUÍ: Historiador argentino (Sarre, Alemania).
GUILLERMO URBIZU: Crítico literario español (Zaragoza).
FERNANDO VALERIO-HOLGUÍN: Escritor dominicano (Columbia).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Caracas).
LUIS VEREZ: Crítico y ensayista español (Valencia).



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12
Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de **Aníbal Iturrieta y Eva García Román** 1988. 159 páginas. Rústica	1.100	1.166
2. JOSÉ MARTÍ Edición, selección y notas de **María Luisa Laviana Cuetos** 1988. 116 páginas. Rústica	1.100	1.166
3. VÍCTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de **Milda Rivarola y Pedro Planas** 1988. 167 páginas. Rústica	1.100	1.166
4. JOSÉ CARLOS MARIATEGUI Edición de **Juan Marchena** 1988. 122 páginas. Rústica	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica	1.100	1.166
6. JOSÉ VASCONCELOS Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica	1.100	1.166

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica

Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID

Tel. 91 583 83 08



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAÚL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCIÓN MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica	1.900	2.014
10. TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica	3.200	3.392
12. EUGENIO MARÍA DE HOSTOS Edición de **Ángel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica

Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID

Tel. 91 583 83 08

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Escritoras argentinas del siglo XIX

María Rosa Lojo
Lily Sosa de Newton
María Gabriela Mizraje
Lea Fletcher
Lidia F. Lewkowicz
Lucía Gálvez



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





10 euros